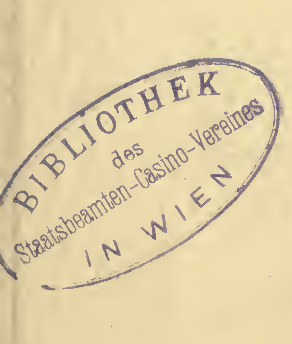
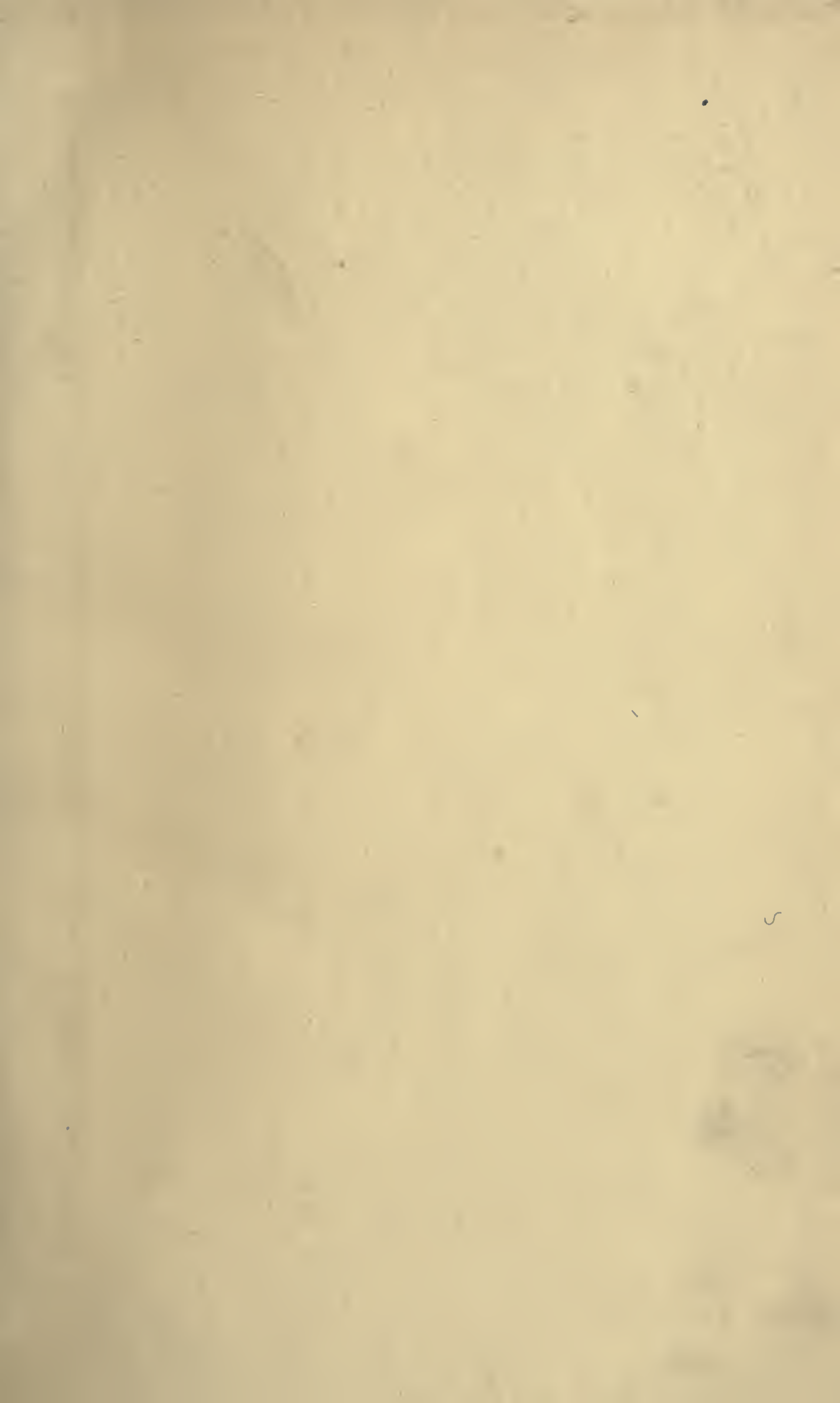
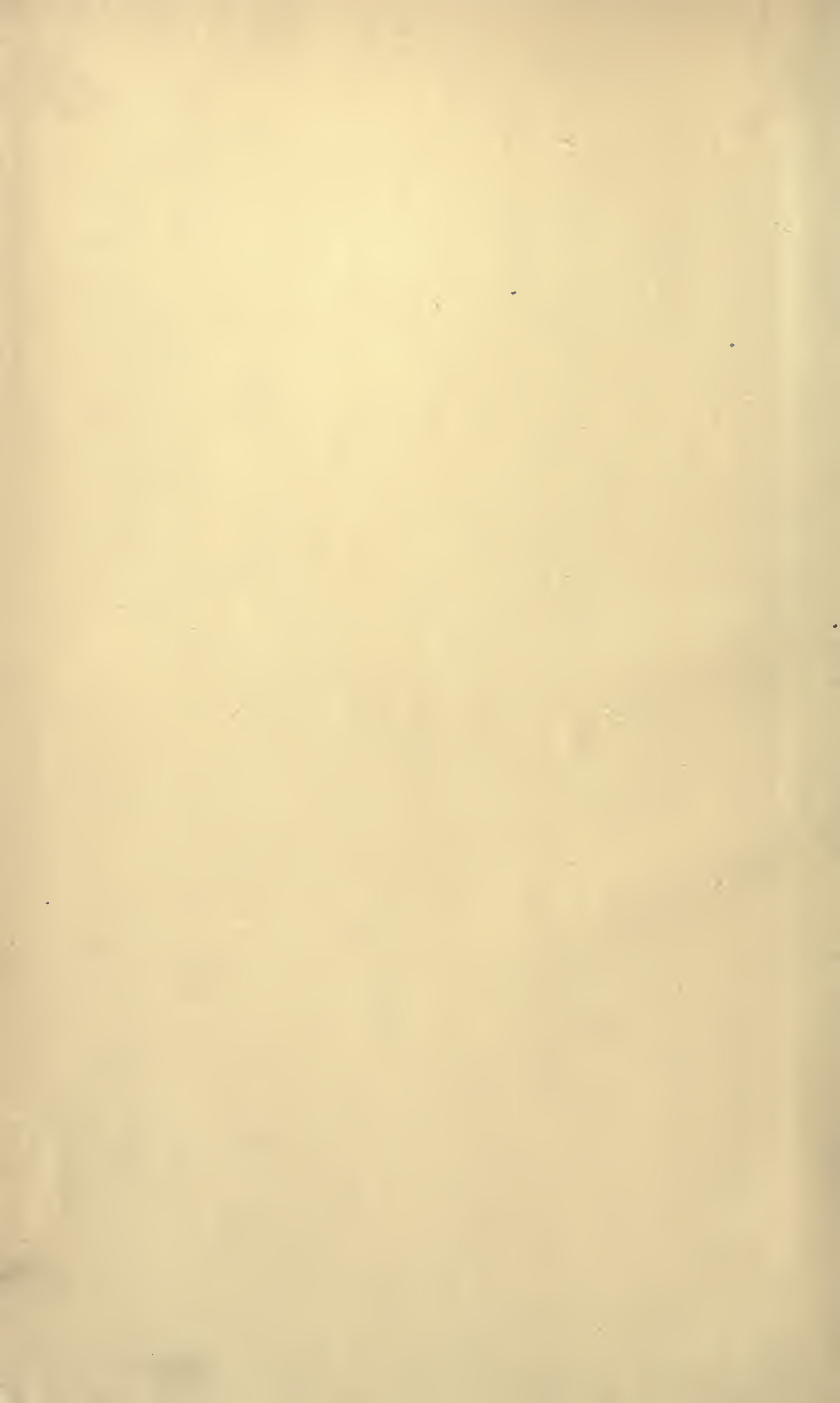

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00645000 1









STUDIEN UND KRITIKEN

ZUR

PHILOSOPHIE UND AESTHETIK.

VON

ROBERT ZIMMERMANN.

ZWEITER BAND.



WIEN 1870.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.



ZUR AESTHETIK.

STUDIEN UND KRITIKEN

VON

ROBERT ZIMMERMANN.



WIEN 1870.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.


LIBRARY
MAY 7 1971
UNIVERSITY OF TORONTO

SEINEM FREUNDE

EDUARD HANSLICK

TREU ANHÄNGLICH

DER VERFASSER.

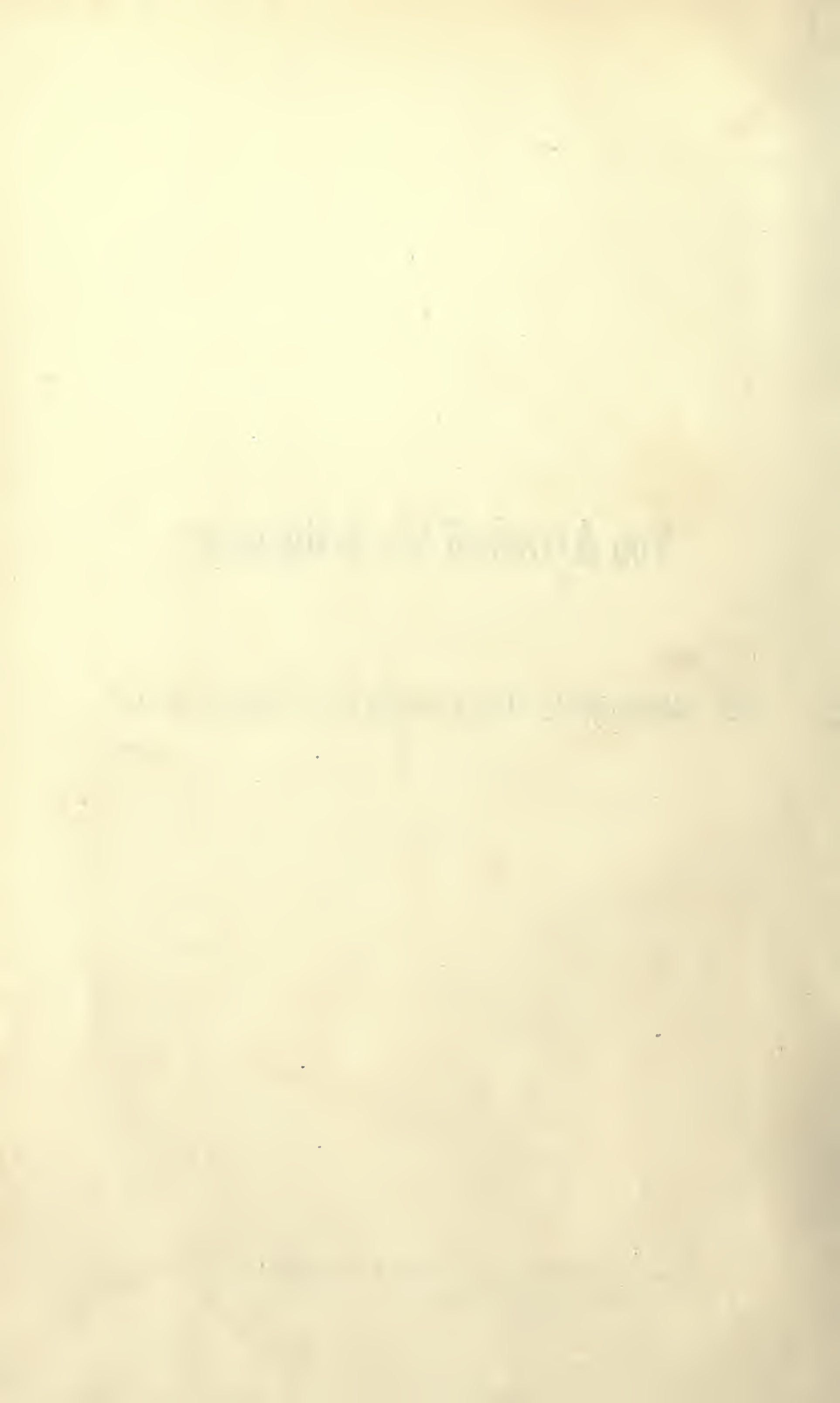
Inhalt.



Von Ayrenhoff bis Grillparzer.

Zur Geschichte des Drama's in Oesterreich.*)

*) Aus der „Oesterreichischen Revue“ Jahrg. 1864 u. ff.



I.

Es ist gerade ein Jahrhundert her, seit es in Oesterreich ein eigentliches Drama gibt. In demselben Jahre, da Lessing die Hamburgische Dramaturgie begann, schrieb Sonnenfels seine Briefe „über die wienerische Schaubühne.“ Am 1. Mai des Jahres 1767 erschien das erste Stück der Dramaturgie; der erste Brief von Sonnenfels trägt das Datum des 24. Wintermonds 1767. Beide Werke machen Epoche, obgleich das erste für ganz Deutschland, das letztere zunächst nur für den Ort seines Entstehens. Beide Werke verfolgen den gleichen Zweck, obgleich sie von ganz entgegengesetzten Gesichtspuncten ausgehen. Beide wollen den Dentschen eine Nationalbühne schaffen, aber das eine von Unten, das andere von Oben her. Jenes lehnt sich an die freie Unternehmung einer Gesellschaft von Kaufleuten einer Handelsrepublik an, dieses will „Deutschlands Bühne durch Deutschlands Oberhaupt“ erneut wissen. In jenem stellt sich der Deutsche offen dem Franzosen gegenüber, in diesem zieht der deutsche Reformator selbst die Larve „eines Franzosen“ vor, um von seinen deutschen Landsleuten, den Wienern, „als Fremder“ gelesen zu werden.

Der ganze Gegensatz des Südostens zum Nordwesten Deutschlands spiegelte sich ab in diesem Verhältniss. In der lyrischen und epischen Poesie war das Donauland dem übrigen Deutschland oft voran, in Mysterien, „Bauernspielen,“ Fastnachtspossen, Wolfgang Laz'schen „Lazzi's“ und Schwänken war es ihm zur Seite gegangen. Seit die Gegenreformation in den österreichischen und baierischen Landen die gesammte Jugend- und Schulbildung in die Hände der Jesuiten gelegt und im Interesse der allgemeinen Kirche die lateinische Sprache auf Kosten der Muttersprache begünstigt hat, gehen die geistigen Impulse der deutschen Literatur nicht mehr von den Ufern der Donau,

sondern von jenen der Oder, Pleisse und Leine aus; der Strom der Nibelungen hat seine Herrschaft an Flüsse und Bächlein abtreten müssen. Der Sitz des politischen Oberhauptes wird nicht wie in Frankreich auch der geistige Mittelpunct der Nation; ja man gewöhnt sich „im Reiche draussen“ vielmehr ihn als den Heerd aller gegen den Fortschritt der vaterländischen Cultur gerichteten Bestrebungen anzusehen. Der geistige Schwerpunct des Reichs fällt immer mehr nach dem Norden zu, während der sichtbare Repräsentant seiner politischen Einheit, der deutsche Kaiserhof, die höchsten Reichsbehörden im Süden fortbestehen. Wie sich der Breslauer, Leipziger und Hamburger allmälig als die Träger der deutschen Bildung zu fühlen anfangen, so fährt der Hausgenosse des deutschen Kaisers, der Wiener fort, sich als den Hauptstädter des Reichs, die Kaiserstadt als die erste in Deutschland anzusehen, von welcher, wie die Fäden der deutschen Reichspolitik, folgerichtig auch die Antriebe deutscher Cultur ausgehen sollten.

Aus diesem Gefühl, politisch der Erste, geistig kaum der Zweite im Reich zu sein, entsprang eine Eigenthümlichkeit, welche der österreichischen, insbesondere der wiener Literatur eine bis auf den heutigen Tag noch nicht ganz verlorengegangene Färbung gibt. Jenes trug dazu bei, dass sich im Oesterreicher jener Zeit durchschnitlich mehr politisches Bewusstsein findet, als irgendwo sonst im Reich, das Preussen Friedrich's ausgenommen, wahrzunehmen war. Dieses erzeugte bei schwächeren Geistern Neid gegen die weiter fortgeschrittenen Nachbarn und Bevorzugung Fremder, um mit jenen nichts gemein zu haben, bei energischen dagegen zwar Erkenntniss des Uebels und Annahme des Bessern, aber zugleich die Sucht, kaum Schüler geworden, selbst die Meister spielen zu wollen und als berufene Tonangeber für das Gesammtreich sich zu geberden. Die Literatur, im übrigen Deutschland Erzeugniss eines natürlichen geistigen Dranges, tritt in Oesterreich zugleich als Product des Gefühls eines Mangels auf, dass dem Stamm, der das politische Sceptrum dem Namen nach wenigstens über Deutschland hielt, der literarische Marschallstab aus den Händen geglitten sei.

Im siebenjährigen Kriege, als der geistige im Norden zugleich der politische Schwerpunct für Deutschland zu werden drohte, entstand mit dem offenbar gewordenen Spalt auch das

Bestreben, ihn zu schliessen. Das Eigenthümliche war geschehen, dass eine mächtig anschwellende literarische Bewegung die politischen Pläne eines Königs, der sie verachtete, gegen das Oberhaupt des nationalen Körpers unterstüzte, dem beide angehörten. Die Früchte der spanisch-habsburgischen Politik, die das politische Centrum des Reichs zu dessen geistigem zu werden gehindert hatte, waren auf eine Weise zu Tage gekommen, welche der letzten Erbin des Stammes bald den schönsten Theil ihres Erbes gekostet hätte. In Wien war man innegeworden, dass der nationale Geist ein mächtiger Bundesgenosse für die politische Stärkung sei, und die durch Lothringer Blut verjüngten Fürsten des Hauses liessen es sich angelegen sein, in den Kämpfen mit Preussen um die politische fortan auch die geistige Suprematie auf ihrer Seite zu haben. Gelehrte wurden in's Land gerufen, die Schulen verbessert, die deutsche Sprache vielleicht darum am Hofe bevorzugt, weil Friedrich sie an dem seinen zurücksetzte, mit den Personen, die man damals für die Führer der deutschen literarischen Bewegung hielt, Verbindungen angeknüpft; das wichtigste aber, was man damals in der Stadt, die sich die Hauptstadt des deutschen Reiches nannte, that, war die Schöpfung eines deutschen Nationaltheaters.

Preussen hatte auf eigene Faust sich eine politische Machtstellung im Reich erkämpft, die sich den Anschein gab, die Nation gegen das Reich selbst vertheidigen zu wollen, und der geistig bewegte Theil der Nation hatte sich freiwillig unter seine Fahnen begeben. Der deutsche Kaiser hielt es an der Zeit, die Nation zu erinnern, dass das Reich mit derselben identisch sei, und rief die geistigen Kräfte desselben unter dem Schutz seines Throns in der Hauptstadt zusammen. Was wäre daraus geworden, wenn der Ruf von den Vordersten der Nation eben so ernstlich genommen worden wäre, als er, anfangs wenigstens, ernstlich gemeint war? Wenn man z. B. an Lessing statt an Gottsched (in der Person seines Anhängers Riedel aus Erfurt) sich erfolgreich gewendet, wenn man auch später noch, als jener von freien Stücken den Gedanken hegte, nach Wien zu übersiedeln, ihn anständig zu fesseln gewusst hätte? Lessing war nicht blind gegen die Vortheile, welche ein mächtiger Schutz der freien Entfaltung der Literatur, welche eine von allen Mitteln des Reichthums unterstützte Nationalbühne ins-

besondere der Entfaltung des Drama's zu gewähren vermöchte. Er sah mit Hoffnung auf Wien, wo Sonnenfels „so frei schreiben dürfe“ über politische Dinge, wie in Preussen niemand wage, und mit Verdruss auf Berlin, wo die ganze gerühmte Freiheit des Schreibens darin bestehe, „gegen die Religion so viel Sottisen zu Markte zu bringen, als man eben Belieben trage.“ Klopstock erblickte in Kaiser Josef den Retter Deutschlands und den Beschützer der deutschen Sprache und Literatur. Die deutsche Dichtung hatte nach einem Helden gesucht, um sich an ihm zu begeistern, und ihn in Friedrich gefunden: als sie von ihm verleugnet wurde, suchte sie nach einem gekrönten Beschützer, und einen Augenblick lang schien es, als ob sie einen solchen in dem politischen Haupte der Nation auch wirklich finden sollte.

Friedrich II. hatte sich mit dem Ruhme des vierzehnten Ludwig begnügt, dass kein Kanonenschuss in Europa ohne seine Erlaubniss abgefeuert werden dürfe; der Protector des goldenen Zeitalters seiner Nationalliteratur zu werden, fühlte er weder Lust noch Beruf. Die aber jene Lust wirklich besassen, zeigten durch die Wahl ihrer Personen, dass der Beruf ihnen mangelte.

Man hatte den Norden von Deutschland so lange seine eigenen Wege gehen lassen, dass, als man es wollte, es schwer hielt ihn aufzufinden. Man griff nach dem Nächsten, das sich von selbst darbot, das in Wien literarische und persönliche Verbindungen angeknüpft und unterhalten hatte, ohne zu ahnen, dass dasselbe ausserhalb Oesterreichs längst überflügelt war. Es ist betrübend aber wahr, was Nicolai in den Berliner Literaturbriefen im Jahre 1761 über den Stand der Wiener Cultur äusserte: die Literatur stünde jetzt hier wie in Sachsen 1730! In Wien bedurfte es noch eines Gottsched, als dieser im übrigen Deutschland unter den Keulenschlägen der Schweizer längst sein Leben ausgehaucht hatte. Die Harlekinade, Verbrennung des Harlekins genannt, musste hier erst noch ernsthaft wiederholt werden. Die „regelmässige“ Tragödie, d. i. die französische, musste hier noch sich den Boden gegen die Stegreifcomödie und das Extempore erfechten, als sie im übrigen Deutschland den „unregelmässigen,“ d. i. den unter englischem Einfluss stehenden Dramen schon wieder den Platz räumen musste. Die Einführung des „regelmässigen“ Drama's

erfolgte hier nicht durch eine „lateinische Magnificenz“ und eine kühne Schauspieldirectorin, sondern durch ein Machtgebot des Kaisers und eine Bühne, welche zum Hofe in nächster Beziehung stand. Der Gottschedianismus, gegen welchen die literarischen Coterien im übrigen Deutschland siegreich stritten, war in Wien gleichsam zur Staatssache geworden und wurde von Oben aus, ganz wie die Schul- und Klosterreform, als Bühnenreform durchgeführt.

Man kann darüber spotten, wie z. B. Gervinus thut, aber es ist schwer zu sagen, wie dem eingewurzelten Uebel schneller und gründlicher hätte geholfen werden sollen. Sonnenfels hat seinen Briefen eine Schilderung der Literatur- und Bühnenzustände Wiens bis zum Jahre 1765 einverleibt, aus welcher man sieht, dass einer solchen Verwilderung des Geschmackes gegenüber selbst der Gottschedianismus eine Wohlthat war. Wenn er damit anhebt, dass die ersten Zeiten der deutschen Schaubühne sich in die „dunkle Barbarei“ verlieren, so hören wir freilich den Mann des 18. Jahrhunderts reden, dem alles Mittelalterliche nur ein einziger Gräuel ist. Von den Mysterien und Passionsspielen der Tiroler Gebirgsbauern, von den Fastnachtspossen und Schwänken der Stadtbürger hätte man diesem nicht sprechen dürfen. Stranitzky, Prehauser, Kurz, Gottlieb — auf diese „Ahnen und Narren“ gründe sich der Stolz der Wiener Bühnen. Von ihnen sei die Erschaffung der Rolle ausgegangen, die sich von der Hauptstadt Deutschlands über die übrigen deutschen Schaubühnen verbreitet habe, damit es nicht heisse, Wien habe zur Bildung des allgemeinen Geschmacks nichts beigetragen. Des Hanswursts grüner Hut, seine Jacke und Pritsche waren immer das Looszeichen, wenn die Zuschauer lachen sollten. Weil die österreichische Mundart vielleicht dieser neuen Rolle nicht alle die körnichten Ausdrücke an die Hand gegeben haben mochte, welche erfordert werden, um eine glückliche Fratze, eine Posse, eine Zote nicht zu schwächen, so war es weislich gedacht, die Sprache seiner Nachbarn zu Hülfe zu rufen und die Reinigkeit des österreichischen Dialekts unverfälscht zu erhalten. Hanswurst sprach also in der Mundart eines Salzburgers oder Baiern, und auch dieser Einfall schien drollig. Der österreichische Bauer fand die Mundart des Salzburgers, des baierischen Bauern lächerlich. Sämmtliche Stücke Stranitzky's, wie die seines Nachfolgers

Prehauser und des unerschöpflichen Kurz, der sich einen besondern Charakter, den aus „Dummheit und Spitzbüberei“ gemischten Bernardon erfand und in zahllosen Lagen durchführte, waren extemporirt, nur die Arien wurden gedruckt. Bernardon der dreissigjährige ABC-Schütz, Bernardon's Versprechen und Heirath, mit einem Worte „Bernardon's Leben und Tod“ war der ewige Inhalt aller Theatervorstellungen. Eine Maschinerie, ein Feuerwerk, ein böhmisch-deutsches Liedchen, Verkleidungen, Flugwerke, Kinderpantomimen, das waren die Ingredienzien, welche Anziehungskraft übten. Ein Dutzend Teufel auf dem Anschlagblatte gemalt, lockten noch ein paar Schock Zuschauer mehr in's Theater. Den Vortheil des Schauspielers in Erwägung gezogen, waren die Bernardon'schen Comödien nach den Grundsätzen der überdachtesten Oekonomie verfertigt. Das Fliegen, die Arien, eine Maulschelle wurden dem Schauspieler unter dem Titel von Nebengefällen besonders bezahlt. Es war also sehr natürlich, dass ein Schauspieler sich und den Seinigen viel zu fliegen, viel zu singen gab, und seine Stücke auf Maulschellen arbeitete, wovon er sich gewiss die meisten zuschrieb. Für die Wiederholung eines Stückes fiel dem Verfasser gleichfalls ein Zweiguldenstück (!) zu. Bernardon flog und sang sich hoch, besonders als er Weib und Kinder gleichfalls fliegen und singen lassen konnte. Er erweckte Prehauser's Neid, und durch beiderseitige Freunde ward ein Vertrag gestiftet, dass Bernardon den Hanswurst und dieser den Bernardon in allen Stücken zu Hülfe nehmen, und sich sonst einander allen den Beistand leisten wollten, den sich getreue Berufsgefährten zu leisten im Stande sind. Das glückliche Wien hatte statt eines Spassmachers nun deren zwei; als aber Bernardon abging — er machte später in Warschau eine grosse Theaterunternehmung und wurde in den polnischen Freiherrnstand erhoben — trat Hafner an dessen Stelle. Sein erstes Stück, Megäre die fürchterliche Hexe oder die bezauberten Hängleuchter, ruhte auf dem sinnreichen Einfall, drei Personen, weil sie der Heirat des von Megäre beschützten Mädchens im Wege gestanden, bei einem Balle als Hängleuchter dienen zu lassen. Sein zweites, die bürgerliche Frau, sollte „regelmässig“ sein, weil es in „Abhandlungen“ (Aufzüge) und „Auftritte“ eingetheilt war und in einem Saale spielte. Die Charaktere waren — nach Sonnenfels — das leibhafte Weib eines Packträgers, ein dickwanstiger

Fresser, dessen ewiger Spass darin bestand, dass er einen „Rehschlegel" verschlingen möchte, ein Säufer, ein Franzose, der nicht deutsch können sollte, aber auch nur so viel als der Dichter französisch konnte, und das war sehr wenig, ein Spieler, durchaus so gute Seelen, dass man sie bei dem ersten Auftreten ganz ausgeholt hatte mit allen ihren Lustigmachereien; daher sie das zweite Mal nichts Neues zu sagen wissen und beständig auf die alte Spur zurückkommen.

So beschaffen waren die Zustände der Wiener Bühne, als Sonnenfels unter van Swieten's und des römischen Königs, nachherigen Kaisers, Josef Schutze seine Reformversuche begann. Zwar dienten die „deutschen Schauspiele" hauptsächlich für den Zeitvertreib des gemeinen Bürgers; der Hof, der Adel und was sonst sich „des gens comme il faut" zu nennen pflegte, hatte kostbare und prächtige „wälsche" Opern, welche in Wien so gut wie in Dresden und Stuttgart oft vom Hofe frei gegeben, in den Zwischenräumen aber von der Theaterunternehmung, der Impresa, aufgeführt zu werden pflegten. Auf dem Theater nächst der Burg spielten französische Schauspieler, und durch sie ward wenigstens, wie Sonnenfels sich ausdrückt, das so alt hergebrachte Herkommen erschüttert, bei der Vorstellung eines Schauspiels aus vollem Halse zu lachen. Die widersinnige Meinung, fährt er fort, gewann Anhänger, das Schauspiel sei geschickt, das zärtliche Gefühl der Zuschauer zu beschäftigen; man könne in Mitleiden, welches der kämpfenden Tugend, in Thränen, welche ihrer Unterdrückung geschenkt werden, eine Ergötzung finden, eine Zote müsse mit Verachtung abgewiesen, wo nicht bestraft, und über eine Säuerei müsse ausgespien werden, anstatt, dass es von undenklichen Zeiten her Sitte war, aus vollem Halse dabei Bravo zu rufen. Dergleichen konnte also um die Zeit des Hubertsburger Friedens in Wien noch eine Entdeckung heissen!



Mit Pamphleten und Broschüren begann der Kampf. Die Herausgeber einer, nach Sonnenfels' gewiss unparteiischem Urtheil, da beide nachher seine bittersten Gegner wurden, „mehr als mittelmässigen" Wochenschrift, die Welt genannt, schlugen sich tapfer mit „Hanswursten und Burlinen", einem misslungenen Nachahmer Bernardon's, herum. An Hafner's bürgerlicher Dame, die er ein regelmässiges Stück genannt hatte, musste erst der Beweis geführt werden, dass nicht jedes Stück,

welches nicht extemporirt, deshalb schon regelmässig sei. Bob, einer der Anführer des damaligen „Jungösterreich," führte denselben in einer „satyrischen" Schrift „Glückwunsch an den Verfasser der bürgerlichen Dame". Er erreichte seinen Endzweck; das Stück ward für das erkannt was es war; aber Hafner ruhte nicht. Er wirkte noch aus dem Grabe gegen die verhassten Reformer; die in seinem Nachlass gefundenen „absurda tragica", wie der Herausgeber sie nannte, „Prinz Schnudi und Prinzessin Evakathel", so wie „Megäre's zweiter Theil", auf „hohes und höheres Begehren" oft wiedergegeben, bereiteten den Anhängern des Neuen manches Herzeleid.

Ein tragisches Ereigniss sollte den Sieg der Reform erleichtern. Kaiser Franz I. starb plötzlich zu Innsbruck (1765), und eine allgemeine Landestrauer verschloss die Schaubühnen ein ganzes Jahr hindurch. Die französischen Schauspieler wurden beurlaubt, die deutsche Bühne an einen Unternehmer, Hilverding, überlassen. Sonnenfels erhielt Einfluss. Man kam überein, dass für's erste, da das Publikum seinen Pritschenmeister nicht gänzlich missen wollte, wenigstens drei regelmässige Stücke in der Woche gegeben werden sollten. Um dem Mangel an Repertoire nachzuhelfen, rieth Sonnenfels an, auf „vier verschiedene Stücke, ein Trauerspiel, ein rührendes, ein komisches Lustspiel und ein Stück aus dem Fache des niederen Komischen Preise auszusetzen". Dies geschah nun zwar nicht, aber man machte grosse Anstalten, prächtige Verheissungen an auswärtige Gelehrte; einheimische Theaterdichter traten auf; Sonnenfels selbst hatte schon 1765 theatralische Beiträge geliefert; nun kamen Klemm, Heufeld, Ayrenhoff. Das erste Trauerspiel des Letzteren, überhaupt das erste eines Wieners, „Aurelius", erschien im ersten Reformjahr (1766) auf der Bühne.

So schnell aber gaben Prehauser's Freunde sich nicht geschlagen. Sonnenfels vergleicht sich selbst mit Horatius Cocles. Wie dort ein einziger Mann Rom, so habe er hier den Geschmack zu vertheidigen gehabt; leider sei er nicht so glücklich gewesen, ihn, wie der Römer sein Vaterland, zu retten. Als er dies schrieb, am 20. Januar 1769, hatte er bereits den härtesten Undank der Wiener zu erfahren gehabt. Sein eigener früherer Mitkämpfer gegen den Hanswurst, Klemm, hatte sich von den Anhängern Prehauser's, die ihm nur die Wahl liessen, entweder ausser Brod gesetzt zu werden, oder zu schreiben,

gegen ihn gewinnen lassen, und gab ihn in der Posse: „der auf den Parnass versetzte grüne Hut" öffentlich dem Gelächter des Publikums preis. Sonnenfels rächte sich edel; seine Beurtheilung der Klemm'schen Stücke in den „Briefen" trägt keinerlei Spur von Gehässigkeit an sich. Während die heimlichen Neider der Wiener Reformen, wie ein Berichterstatter im fünften Stücke der Klotz'schen Bibliothek, schadenfroh die Hände reibend, bemerkten, bei der Wiener Bühne werde durch alle sonnenfelsische Bemühungen wenig ausgerichtet, überwand er den Sturm. Die Partei der Possenspiele fing an zu wanken; der Geschmack des Publikums besserte sich, und zwar nicht „auf Allerh. Befehl"; denn als Sonnenfels dies schrieb (25. Februar 1769), war er noch nicht „Theatercensor", und die extemporirten Stücke waren noch nicht verboten. Die „Theaterunternehmung" sah sich, „um ihres eigenen Vortheils willen" genöthigt, zu einstudirten Stücken ihre Zuflucht zu nehmen, und schon im Jahre 1768 war die Halbscheid des Aufgeführten „studirte Stücke".

Lessing schloss am 19. April 1768 seine Dramaturgie mit den bekannten bittern Worten: Ueber den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Sonnenfels endet seinen letzten „Brief" vom 25. Februar 1769 voll der angenehmsten Aussichten. „Der grosse Pan ist gestorben!" Sein gefürchtetster Gegner, Prehauser, dem selbst er „grosse burleske Talente" nicht absprechen mag, ist todt. „Das Reich der Burleske ist zerstört." Diese „Revolution", als deren Urheber er sich „gewissermassen" ansehen kann, muss „auf den Geschmack die glücklichsten Folgen haben." Nun erst werden die „regelmässigen" Stücke ohne Nebenbuhler sein. Um diesen Preis will er sich gern auf den Parnass versetzte grüne Hüte gefallen lassen!

Während Lessing Voltaire schlug, hat Sonnenfels Prehauser überwunden, der zur rechten Zeit starb. Gegen die Helfershelfer desselben, gegen den Bernardon, der um diese Zeit versuchsweise nach Wien zurückkam und das Unwesen fortsetzen wollte, rief er die Polizei zu Hilfe. Die extemporirten Stücke wurden verboten; jedes aufzuführende Stück musste vorher der Behörde vorgelegt werden. So entstand die Theatercensur; Sonnenfels wurde Censor. In seiner Toga lag Krieg und Frieden; als ihn die kaiserlichen Hofschauspieler überdies zu ihrem

Director wählten, herrschte er über die Bühne fast unumschränkt. Ihm bleibt das Verdienst, Bahn gebrochen zu haben, wie man auch sonst über die Folgen seiner Wirksamkeit urtheilen mag. Zum Sturmbock war er geschaffen, zum Organisator gebrach ihm die Kraft. Er hatte zu lange gegen die Rohheit gekämpft, um nicht auf der Regelmässigkeit ausruhen zu wollen. Was über diese hinausgeht, flösst ihm Schrecken ein; überall sieht er die Gespenster der gemordeten Extemporirten wiederkehren. Gottschedisch mag er nicht heissen, über den „Cato" spottet er; auf diesen, so wie er aus den Händen der „Magnificenz" kam, wird „der Engländer keinen Anspruch machen"; er verachtet die Gottschedianer; er achtet Lessing, er kennt sogar Shakespeare. Des ersteren Minna, obgleich er ihren Charakter „geziert" nennt, möchten die deutschen „Theaterdichter" immer lieber studiren, als unsere französischen Stücke. Des letzteren Macbeth hat zwar „viele der kühnen Schönheiten", welche „diesem Dichter so eigenthümlich sind", aber zugleich „Ungeheures" von Seite des Inhalts, ist ein „abenteuerliches Ganzes und höchst unregelmässiges Gewebe"; denn der Dichter „drängt Begebenheiten, die in der Geschichte einen Zeitraum von 40 und mehr Jahren einnehmen, und bald an den Küsten von England, bald in Frankreich vorfallen, in eine Vorstellung von wenigen Stunden zusammen." Die Aehnlichkeit mit den Haupt- und Staatsactionen, diesen so schwer und glücklich niedergerungenen Missgeburten macht ihm Grauen. Seine eigentliche Neigung gehört den Franzosen und ihren deutschen Nachahmern, den Weisse, Elias Schlegel, Cronegk, Brawe u. A. Seine „Briefe" enthalten förmliche Anleitungen, regelmässige Dramen zu verfassen; Preisausschreibungen, die Aussicht auf die Gunst des Hofes, das Bestreben, durch angenehme Ergötzung des Publikums zugleich dessen Sitten zu reinigen, sollen die dramatische Production zunächst im Inlande beleben. Zwar ist er klug genug einzusehen, dass Fürsten Talente nicht „erschaffen" können; aber sie können sie „schätzen und belohnen", und dafür glaubt er bei der Wiederherausgabe der Briefe im Jahre 1784 die Zeit in Oesterreich gekommen.

Dieser Lokalpatriotismus, der, da kaum das ärgste daheim überwunden ist, nicht nur die Ebenbürtigkeit, sondern die geistige Führerschaft möchte von hier ausgehen sehen, lässt ihn einheimische Producte, wenn sie nur der regelmässigen Gattung

angehören, sehr nachsichtig beurtheilen. Er ist empfindlich darüber, dass Lessing den Wiener Roschmann, den Ergänzer von Cronegk's „Olint und Sophronia" im ersten Stück der Dramaturgie „eine Feder in Wien" genannt hat, „eine Feder — denn die Arbeit eines Kopfes ist dabei nicht sehr sichtbar." Habe doch der von diesem hinzugedichtete fünfte Aufzug „nicht wenige — ich möchte sagen voltärische Verse"! Für Lessing vielleicht gerade die schlechteste Empfehlung. Er muntert „Airenhofer" auf, den er einen Nationaldichter" nennt, dessen ‚Aurelius" (1766) und „Hermann und Thusnelda" (1768) zwar nur „Versuche sind," dessen Absicht aber, „seine erübrigten Stunden den Wissenschaften und der Dichtkunst zu widmen," die „patriotischeste" ist, und der schon um deswillen ein „Liebling seiner Landsleute und ein Günstling derjenigen zu werden verdient, welchen Geburt und Würde den Schutz der Wissenschaften und Künste nicht vergebens sollten aufgetragen haben!"

Es scheint, dass es an dieser „patriotischen" Absicht damals zahlreiche Oesterreicher haben nicht fehlen lassen. Gervinus nennt die dramatischen Erzeugnisse, die in den Sammlungen der Wiener Schaubühne von 1754 an aufgestapelt seien, ein „ewiges Denkmal literarischer Schmach", für welchen Ausdruck wir ihm die Verantwortung überlassen. Die dramatischen Beiträge von Sonnenfels, von dem Staatsrath von Gebler, die Werke des k. k. Feldmarschall-Lieutenants Cornelius von Ayrenhoff (Airenhofer) sind höchst mittelmässige Producte, was doch nicht gehindert, um nicht zu sagen, bewirkt hat, dass dem letzteren eine Ehre widerfuhr, deren Lessing entbehren musste, von Friedrich dem Grossen gekannt und belobt zu werden.

„Der Postzug" hiess das Lustspiel, welches ihm dieselbe eintrug. In des Königs bekanntem Aufsatz: „De la litterature allemande" heisst es, nachdem er von den deutschen Trauerspieldichtern gesagt, sie wüssten weder zu interessiren, noch zu rühren, wörtlich: „Les Amans de Thalie ont été plus fortunés; ils nous ont fourni du moins une vraie comédie originale; c'est le Postzug, dont je parle: ce sont nos moeurs, ce sont nos ridicules, que le poète expose sur le théâtre; la pièce est bien faite. Si Molière avait travaillé sur le même sujet, il n'aurait pas mieux réussi." So eingenommen war Friedrich von diesem Stück, dass er den Dichter desselben persönlich kennen zu lernen wünschte. Bei der Zusammenkunft des

Königs mit Kaiser Josef im Lager zu Neustadt, bat er den letzteren, ihm den Oberstlieutenant Ayrenhoff beim Vorbeidefiliren seines Regiments zu zeigen. Nach dem Verfasser der Minna von Barnhelm hatte er niemals Begehren getragen.

Die Handlung des Stückes dreht sich um einen Pferdenarren, der für einen prächtigen Postzug-Schecken seine wider ihren Willen ihm verlobte Braut dem glücklichen Besitzer derselben abtritt. Als Nebenpersonen fungiren ein Jagdnarr, der Vater der Braut, der sich durch ein Paar Windhunde bestechen lässt, ein Franzosennarr, der nichts erträglich, was nicht von Paris, und eine Hofnärrin, die nichts in der Ordnung findet, was nicht am Hofe Gebrauch ist. Das sind nach dem Ausdrucke des Königs nos moeurs et nos ridicules. Der Dialog ist so platt wie nur möglich; die Charaktere streifen an Caricaturen, die Schürzung des Knotens ist höchst durchsichtig; das Ganze hat in Anlage, Haltung und Ton auffallende Aehnlichkeit mit den schlechteren Possen von Kotzebue. Dennoch zeigt sich darin mehr Natürlichkeit als in allen übrigen Lustspielen des Verfassers; man merkt es ihm an, dass er Narren wie diese in dem lebenslustigen Wien in der Nähe gesehen hat. Sein Baron von Forstheim, der derbe Landjunker, hat sogar etwas Treuherziges, und der abgeschmackte Graf Blumenkranz geisselt die Unsitte des deutschen Adels jener Zeit, Paris nachzuäffen, auf eine Weise, die Ayrenhoff's deutscher Gesinnung alle Ehre macht.

An seinen Trauerspielen scheint der kritische König trotz ihrer „Regelmässigkeit" nicht dasselbe Gefallen gefunden zu haben. Wenigstens schrieb er zwar dem Grafen Max Lamberg, der ihm Aurelius und Kleopatra geschickt hatte, am 26. Februar 1784: Il paraît également favori de Thalie et de Melpomène, et de pareils originaux font honneur au parnasse allemand; aber er geht sogleich zu einer Höflichkeitsphrase für den Uebersender über, die nicht eben viel Antheil an dem Uebersandten errathen lässt. Ayrenhoff konnte sich darüber mit dem Urtheil eines Italieners, des Abbate de' Giorgi Bertola trösten, der in seiner Idea della bella letteratura allemanna die Kleopatra desselben für das beste deutsche Trauerspiel erklärte.

Dasselbe erschien 1783; der Verfasser (geb. zu Wien 1733) war damals 50 Jahre alt. Es ist Wieland gewidmet, obgleich schwerlich in der Absicht, diesen für sich zu gewinnen. In der Vorrede nennt er vier Bearbeitungen des Stoffs, die er

kennt, die Shakespeare'sche, die Lachapelle'sche, die Lohenstein'sche und die Dryden'sche. Arme Kleopatra! ruft er aus, du schönstes, liebenswürdigstes, unglücklichstes Weib des Alterthums, wie grausam ist man mit dir verfahren! Als eine Schande ihres Geschlechtes wurde sie von den Poeten vorgestellt, ohne Interesse, ohne tragisches Mitleid! Ganz neu, ganz verschieden von den Plänen seiner Vorgänger, so weit es die historischen Facta nur immer gestatten, will er sie fassen. Gleich in den ersten Scenen erfahren wir, dass das Römerheer zu Alexandrien sie mit Unrecht beschuldige, bei Actium treulos das Zeichen zur Flucht gegeben zu haben. Nur eine falsche „Andeutung“ hat den Rückzug ihrer Flotte veranlasst. Sie liebt Anton; nach der Schlacht bei Actium hat sie mit ihm und einigen Freunden den Bund der mit einander Sterbenden errichtet. Octavia erscheint, um Antonius in Cäsar's Namen Frieden zu bieten; Kleopatra erkennt sie und befiehlt, sie königlich zu behandeln. Einen Vorschlag ihrer Dienerin, sich ihrer heimlich zu entledigen, weist sie mit Stolz zurück. Anton nimmt die Vorschläge an, die Octavia überbracht hat; er ist im Begriffe, zu scheiden, da überreicht ihm Kleopatra den Brief, den ein heimlich von ihr an Cäsar Abgesandter zurückgebracht hat: Cäsar verbürgt ihr den Thron, wenn sie ihm Anton's Haupt schafft. Octavia entflieht; Anton bereitet sich zur Schlacht, Kleopatra zum Tode. Das Grabmal wird gerüstet. Antonius, auf die falsche Nachricht von ihrem Tode, tödtet sich, seinem Bundesschwur getreu, und die Königin mit gleicher Treue schickt sich an, ihm zu folgen. Dies Motiv aber ist dem Dichter noch nicht genug. Ein Freund verräth ihr, dass sie bestimmt sei, im Triumph aufgeführt zu werden; sie setzt die Natter an und stirbt unter Verwünschungen des Tyrannen an der Leiche Anton's in Gegenwart des Octavius.

Diese „veredelte“ Kleopatra hat freilich weder mit jener der Geschichte, noch des Shakespeare etwas gemein; letztere nennt Ayrenhoff „eine Metze von der Wachtstube“. Der italienische Abbate hat Recht, wenn er vom Style Racine's redet, der darin herrsche. Unter Fluthen von rhetorischem Pathos entschlüpft dem Dichter bisweilen ein Wort, eine Wendung, die an die guten Seiten seines Meisters mahnt. So Act IV., letzte Scene:

Cäsar. Beleidigender Stolz! Denkst Du nicht, wer ich bin,
Und nicht, wer Du nun bist;
Kleopatra. Noch immer Königin!

Oder Act IV. Sc. 7, nachdem sie von der Natter gebissen ist:

Kleop. Es schmerzt nicht Charmion!
(Sie zieht den Arm aus der Vase) Ertheil' die Freiheit ihr!

Solche Züge erscheinen allerdings nur vereinzelt. In der Regel erreicht die angestrebte Erhabenheit den entgegengesetzten Zweck. Er will nicht in den Fehler verfallen, den er im Vorbericht an den „sogenannten Genies" rügt, „welche die Feinheiten des Aristoteles für Pedanterie und Shakespeare für den ersten dramatischen Dichter aller Zeiten und Völker erklärt haben". Sie lassen „Damen vom ersten Range, wie Trödlerinnen, und tragische Helden wie trunkene Musketiers sprechen und handeln". Ayrenhoff bildet sich etwas ein auf seine Kenntniss der „feinen Welt". Nur Kunstrichter, die sich dieselbe aus „Tabagien" gesammelt haben, können die „Ungeheuer" Shakespeare's als die ersten Producte aller Nationen anpreisen. Er ist „sehr überrascht", zu finden, dass auch Wieland, derselbe Wieland, dem er seine Kleopatra widmet, zu den Vergötterern „dieses kunst- und geschmacklosen Meistersängers" gehört. Wie? Wieland lasse die Werke Shakespeare's im Vergleich mit regelmässigen Tragödien nur insofern als „Ungeheuer" gelten, als die Domkirche zu Mailand, oder die Abtei zu Westminster in Vergleichung mit griechischen Tempeln Ungeheuer seien? Nun wohlan! „Shakespeare's Dramen sind noch tiefer unter der Kritik, als die allerschlechtesten gothischen Gebäude!"

Armer Shakespeare! Kein gutes Haar lässt der Mann an dir, der die Welt ausser jener „veredelten" Kleopatra noch mit einem Aurelius, Virginius, einem Hermann und sogar einem Thumelicus beschenkt hat. Wenn man ihn hört, so verstehst du nicht nur von „Plan und Katastrophe" nichts, gar nichts, sondern du bist auch „der erbärmlichste Charakterzeichner", den die Welt gesehen hat. Vom „sophoklesischen Oedip bis zum Götz von Berlichingen" kennt Herr von Ayrenhoff „keinen so schlecht durchgeführten, albernen, unmoralischen und verächtlichen Charakter" als — deinen Hamlet! Dein Heinrich V. ist ein „Stallknecht", dein Othello ein „Geck". Wenn es wahr ist, dass Voltaire nach dem letzteren seinen Orosman gebildet hat, so gereicht es ihm zur Ehre, dass „er auf diesem Mist-

beete eine so geniessbare herrliche Frucht hervorgebracht hat". Und um nicht aus dem wohlduftenden Bilde zu fallen, der Verfasser des Götz und sein Freund Lenz sind „die geschmacklosen Nachahmer des Shakespeare'schen Unrathes"!

Der Mann, der sich in dieser Weise an Voltaire's „versoffenem Wilden" versündigte, war in anderen Dingen, die nicht Poesie betrafen, ein wackerer freisinniger Mann, ein braver Soldat und Patriot, dessen Dramen von Römerhass, Vaterlandsliebe und Bürgertugend überschäumen, und dessen dramatischer Beruf sich charakteristisch genug an dem Opfertode des Codrus entzündet hatte. Seine Briefe aus Italien, die den sechsten Band seiner sämmtlichen Schriften füllen, zeugen von nüchterner Beobachtung und treffendem Urtheile über die sociale, politische und militärische Lage der Halbinsel. In seiner Biographie nimmt die Hochachtung für Friedrich, die er schon während des siebenjährigen Krieges an den Tag legt, an dem kaiserlichen Officier Wunder. Seine Sitten sind unbescholten, sein moralisches Urtheil ist streng; seine eigene Persönlichkeit trägt etwas an sich von dem abstracten Tugendpathos, das er seinen Helden leiht. Mit jenem Schmutze, den Blumauer u. A. in die wiener Literatur brachten, hat er nichts gemein; mit dem unter anderen Namen wieder auftauchenden, auf die Vorstadtbühnen verdrängten Hanswurst, als dessen Ritter die Herren Klemm und Heufeld auftraten, lebte er im Kriege. Er ist das schlagendste Beispiel der Stufe, zu welcher die durch Sonnenfels herbeigeführte gottschedisirende Bühnenreform die besten Wiener zu erheben vermochte, die wie er selbst edle Menschen und Patrioten, aber talentlose Dichter waren. Die Bezeichnung „adelige Literatur", welche Gervinus und nach ihm E. Devrient auf ihn und die vielen Gleichzeitigen anwendet, die wie Gebler, Brahm, Gugler, Otternwolf, Pauersbach, Pufendorf, Sternschütz ein von vor ihren Namen trugen, reicht hier nicht zu. Der niedere Adel, abgesehen davon, dass viele wie z. B. Sonnenfels, Gebler Neugeadelte waren, unterschied sich schon damals zu Wien kaum von dem gebildeten Mittelstande. Besser würde die Bezeichnung „patriotische Literatur" passen, weil sie weniger unter dem Einflusse des Kunst- als des Staatsbewusstseins stand, weniger die Hebung des Geschmacks, als mittels derselben die Hebung des Einflusses Wiens in Deutschland suchte. Vierzehn Jahre, nachdem

der Hanswurst von der Wiener Burgbühne verbannt worden war, äusserte Blumauer schon (1783), wenn die deutsche Literatur noch fortschreiten solle, so müsse es von Wien aus geschehen! Voll vom Grossstaatsbewusstsein glaubte die wiener Literatur alsbald des übrigen Deutschlands entbehren zu können. Das Prohibitivsystem das alles im Lande erzeugen wollte und mit Surrogaten grossthat, äusserte seine unheilvollen Wirkungen auch auf dem geistigen Gebiete. Sonnenfels wurde der Lessing Oesterreichs, Denis sein Klopstock, Ayrenhoff, da man im „Reiche" seines Gleichen nicht fand, sein Racine! Der selbstständige Werth der Kunst sollte in Oesterreich erst spät — ominös genug! — an einem Ballet erkannt werden.

II.

Der Erfolg der Lessing'schen Schauspielreform in Hamburg war zwar kein deutsches Nationaltheater, aber eine nationale dramatische Dichtung, die sich an seine Grundsätze anschloss; jener der Sonnenfels'schen Bühnenreform in Wien zwar ein „Nationaltheater", aber auch leider ein Ayrenhoff als „Nationaldichter". Selbst von den mässigen Eigenschaften, die Sonnenfels von einem solchen erheischte: dass er nemlich „was immer für einen Stoff eigenthümlich zu behandeln und, ohne sich von der Wahrheit zu entfernen, seine Handlung nach der grössten, nach der unfehlbarsten Wirkung auf sein Parterre zu gruppiren wisse", fehlten dem letzteren beinahe alle. Seine Stoffe zwar waren „was immer für welche", seine „Eigenthümlichkeit" aber bestand in sclavischer Nachahmung der französischen Manier. Die Wirkung seiner Werke auf das Publicum blieb, wo sie nicht wie bei der „Kleopatra" durch das Talent einer J a q u e t erzwungen wurde, so unbedeutend, dass sein Dramaturg selbst darüber Klage führt, ohne den Dichter von Schuld freizusprechen. Ja was den letzten Punct betraf, so schienen die von Sonnenfels auf die Vorstadtbühnen hinausgemassregelten Nachfolger Bernardon's leider weit mehr Anspruch auf den Titel von „Nationaldichtern" machen zu dürfen, als die vornehmen Autoren regelmässiger Tragödien. Jene brachten nicht nur durch die Gruppirung ihrer Handlung auf ihr Parterre wirklich die grössten und unfehlbarsten Wirkungen hervor. Sie zeichneten sich noch überdiess, die Wahl des localen Stoffes zugestanden, durch eine Eigenthümlichkeit der Behandlung aus, welche das Wiener Volkstsück, dessen Entwickelung übrigens von dem Kreise dieser Betrachtung ausgeschlossen bleibt, durch alle Fortschritte gross-

städtischer Cultur hindurch bis auf den heutigen Tag ungeschwächt bewahrt hat.

Dennoch konnte die Gründung eines von allen Mitteln eines kaiserlichen Hofes und einer Grossstadt unterstützten feststehenden Theaters, so wie die damit verbundene Ausscheidung sowol der Oper als der Volksposse für die besondere Entwickelung der dramatischen Poesie in Wien nicht ohne merkliche Folgen bleiben. Während der Mangel an theatralischer Erfahrung im übrigen Deutschland das dramatische Talent häufig auf Bahnen verlockte, welche die Grenzen des auf der Bühne Darstellbaren überschritten, musste die beständige Anschauung einer mit den bedeutendsten schauspielerischen Kräften ausgestatteten Bühne von vornherein das Wiener Talent in den Schranken des Bühnengerechten festhalten. Indessen an andern Orten die Dichter sich vom Theater und dem Schauspieler loszusagen, ja beide nach den Bedingungen der Dichtung umzugestalten bemüht waren, fand in Oesterreich vielmehr das Entgegengesetzte statt, indem die Dichtung nach der Bühne und den Schauspielern sich bildete, auch hier wie in anderen Dingen der Anstoss „von Oben", von den Brettern kam.

Am Rhein, an der Leine und Elbe waren es junge aufstrebende Dichter, welche zuerst dem conventionellen Herkommen gegenüber die Natürlichkeit wieder in ihr Recht einsetzten; an der Donau waren es die in Eckhof's und Schröder's Schule gebildeten Schauspieler, die den Alexandriner und den Menuetschritt verdrängten und den Ton und die Geberde des ungekünstelten Lebens auf die Bühne brachten. Zwischen dem Gottschedianismus, welchen Ayrenhoff vertrat, und dem bis an Rohheit und Plattheit streifenden Naturalismus, den die Stephanie, Ziegler u. a., zuletzt Schröder selbst in Wien einbürgerten, musste es in Oesterreich zum Bruche kommen, wie er im übrigen Deutschland zwischen den jungen „Stürmern und Drängern" und den Nachzüglern der französischen Schule stattgefunden hatte. Wie aber dort auf den Trümmern beider Parteien das classische Drama der deutschen Literatur, so sollte auch hier aus den eigenthümlich gearteten Gegensätzen eine individuell bestimmte dramatische Richtung erwachsen, welche vom österreichischen Boden auch ein besonderes Gepräge trug.

Für das tanzlustige Wien ist es immerhin charakteristisch, dass den wirksamsten Anlass zur Rückkehr zum Natürlichen

nicht die sprechenden, sondern die stummen Mimiker gaben, die Balletkünstler. Der theatralische Tanz hat in Wien jederzeit eine bedeutende Rolle gespielt, und es ist gewiss kein Zufall, dass die berühmtesten Tänze, Tanzcompositeure und auch wenigstens die berühmtesten deutschen Tänzerinnen der Neuzeit gerade von hier ausgegangen sind. Die Ballete Noverre's, die den Hof Maria Theresia's verherrlichten, sind zum grossen Theil in Wien „gedichtet", und unter seiner eigenen Leitung in Scene gesetzt. Noverre schloss sich eng an die Alten und den Aristoteles, d. h. an den französischen, und an die classische Tragödie seines Volkes an; seine „danse en action" ruhte auf dem Grundsatze, dass der ernsthafte, heroische Tanz der einzige sei, welcher für ein Theater passe, auf welchem „Wohlanständigkeit und Grösse" herrschen. Seine Absichten gingen auf eine „noble Pantomime", deren Sujet wie im „Urtheil des Paris" u. a. dem Alterthum entnommen und mit der Naivetät der französischen Classiker in's Zeitalter Ludwig's XIV. travestirt war. Der ungeheure Aufwand, den diese Ballete verursachten, und durch welchen Noverre andere Fürsten wie den Herzog Carl von Württemberg ruinirte, veranlasste Kaiser Joseph II. zu Gunsten des regelmässigen Schauspiels das Balletcorps abzuschaffen. Sein Nachfolger Kaiser Leopold rief unter manchen anderen Herstellungen auch dieses wieder in's Leben. Muzzarelli, ein Schüler Noverre's, nahm dessen Stelle als Balletmeister ein und setzte in seiner „Ines de Castro", im „Kaiser Otto" und anderen Tanzdichtungen seines Meisters Manier fort. Die französische Schule, welche durch Sonnenfels' Reform und Kaiser Joseph's eigene Vorliebe für das Schauspiel in „Versen", d. i. im Alexandriner, auf der Schaubühne die Oberhand hatte, betrachtete um so mehr den „Tanzboden" als ihr unangreifbares Eigenthum.

Aber gerade auf diesem sollte ihr Ansehen erschüttert werden. Neben Muzzarelli war ein anderer Italiener, Salvatore Vigano, als zweiter Balletmeister angestellt. Seine Ballete, vor allem „die Tochter der Luft" und „Richard Löwenherz", machten jenen Muzarelli's eine bedenkliche Concurrenz, da sie von allem was man bisher zu sehen gewohnt war, beinahe das Gegentheil enthielten. Eben so phantastisch, als jene nüchtern, eben so leidenschaftlich ausdrucksvoll, als jene leer und abgemessen, brachten sie statt durch Sprünge und Gliederverrenkungen,

mühsame Stellungen und combinirte vielfach verschlungene Tänze vielmehr durch ergreifende Situationen, Attituden, Geberden, die bei vollkommener Schönheit der äussern Erscheinung eine reiche Gefühlstiefe aufschlossen, die überraschendsten Wirkungen hervor. Der steife Paradeschritt, welchen die Schule Noverre's einhielt, und die naturgemässe heitere und zwanglose Bewegung, welche der neuen eigen war, contrastirten um so mehr, da die letztere in der Anmuth und dem eben so ausdrucksvollen, als reizenden Mienenspiel von Vigano's Frau, welche die ersten Rollen seines Ballets tanzte, eine hinreissende Vertretung fand. Vergebens klagten die Anhänger der „noblen" Pantomime Mad. Vigano der Coketterie, Minauderie, ja selbst des „unsittlichen Geberdenspiels" an und erhoben dafür ihre Rivalin, Mlle. Mariatti, die ihre Rollen nach „Mengsen's Begriffen von der Schönheit" darstelle: das Publicum schien der „edlen" Mimik müde und desto empfänglicher für die „natürliche". Die wichtigste Staatsangelegenheit, erzählt der Augenzeuge, dem wir diese Details verdanken, ist vielleicht nicht im Stande, eine heftigere Entzweiung der Gemüther zu Stande zu bringen als damals der Streit über den Vorzug der beiden Balletmeister bewirkte. Ganz Wien theilte sich in zwei Parteien, welche einander gegenseitig auf jede Weise durch Pamphlete, Broschüren, Maueranschläge und lärmende Demonstrationen mit erlaubten und unerlaubten Mitteln befehdeten. Muzzarelli, den seine Anhänger den Michel Angelo des Tanzes, so wie Noverre dessen Raphael nannten, während ihn seine Feinde einen Ignoranten schalten, der von der Idee der Schönheit niemals auch nur eine Ahnung gehabt habe, zog endlich den kürzern. Seine Partei hatte es zwar durch Intriguen dahin zu bringen gewusst, dass Vigano sammt seiner Frau von der Direction entlassen wurde; der lebhafte Unwille des Publicums nöthigte dieselbe jedoch alsbald, beide zurückzurufen. Der Sieg des naturwahren über das conventionelle Geschmacksprincip wurde „unter solch' stürmendem Lärm des Beifalls und solch' donnerndem Gebraus der zujauchzenden Menge erkämpft, wie ihn die Theater Wiens nie wieder (der Zeuge schrieb im J. 1813) vernommen haben."

Für die Geschichte des Drama's in Oesterreich ist es nun von Interesse, dass in diesem Streit, der an den Hader der Blauen und Grünen im Circus des alten Constantinopel erin-

nert, der Repräsentant der alten Schule, Ayrenhoff, öffentlich für die Sache des älteren Balletmeisters eintritt, während als wenngleich bedingter und vorsichtiger Vertheidiger des jüngeren derjenige anonym zum ersten Mal auf dem literarischen Schauplatz erscheint, welcher für Oesterreich der Gründer einer neuen dramatischen Epoche werden sollte.

Unter den Gegnern der Vigano's war Ayrenhoff einer der erbittertsten. Ein „alter ausgemusterter Figurant aus der Noverre'schen Schule," wie er sich selbst bezeichnet, liess er es „aus Eifer für den guten Geschmack" nicht dabei bewenden, durch seine Abhandlung (im 5. Thl. s. gesam. Schriften) „über die theatralischen Tänze und die Balletmeister Noverre, Muzzarelli und Vigano" durch „vernichtende" Kritik der Leistungen des letzteren und seiner Gattin seine verirrten „lieben Landsleute aus dem Taumel zu wecken."*) Er suchte in dem „Schreiben eines Eipeldauers über Richard Löwenherz ein heroisch-pantomimisches Ballet des Herrn Salv. Vigano" beide in der Manier des bekannten Volksbriefstellers lächerlich zu machen. Er ist klug genug einzusehen, dass, weil das Noverre'sche Ballet sich auf die Grundsätze der französischen Tragödie stützt, mit der Verwerfung des ersteren auch die letzteren verworfen seien, mit der noblen Pantomime auch das noble Alexandrinerpathos in Gefahr gerathe. Dieses „Naturprincip" in der Tanzkunst hat es bereits dahin gebracht, dass der Menuet, der „sich dem schönen Tanze des Theaters am meisten nähert", vernachlässigt und dagegen der „plumprohe Langaus" dieser „Bärentanz", der wol den Aerzten, aber unmöglich dem Geschmacke am E d l e n und S c h ö n e n vortheilhaft sein kann, herrschend geworden ist. Mit dem ungenannten Verfasser der

*) Als Probe jener Polemik diene das Nachstehende. Seinem „kritischen Versuche" liess Ayrenhoff als „Nachschrift" ein paar „analoge" Epigramme folgen, von denen das eine gegen die „lobgeschrei- und gepoltervollen" Debuts der Madame Medine Vigano, das andere gegen „eine Gesellschaft von Juden, conföderirt mit einigen jungen Herrn" gerichtet ist und so lautet:

> So kunstlos, possirlich und froh
> Wie Herr und Madame Vigano,
> Flog tanzend einst im Judenthum
> Das Volk um ein vergoldetes Kalb herum:
> Muss nicht diese Tanzart vor allen
> Den Kälbern und Juden gefallen?

„lettera d' un coreofilo ad un amico sul ballo eroico intitolato: Riccardo cuor di leone ecc." kämpft er gegen die Neuerung, welche den Ausdruck an die Stelle der Regelmässigkeit, die charakteristische Naturwahrheit an jene der Correctheit hob. Der „Eipeldauer" machte sich lustig über die vielsagenden Pas, in welchen Blondel der hilfreichen Gräfin seine Gesinnungen, diese ihm ihre Zweifel vortanze. Der „coreofilo" bemüht sich, das bis zur Unnatürlichkeit entstellte Natürlichkeitsprincip durch Uebertreibung als abgeschmackt darzustellen.

Der anonyme Vertheidiger Vigano's wandte sich gegen den letzteren. Ohne die Ausschreitungen des Natürlichkeitsprincips gutheissen zu wollen, nimmt er als Freund des handelnden Ballets den „ausdrucksvollen" Tanz gegen den „bloss schönen" in Schutz. Der „blosse" Tanz gibt nur „unbestimmte" Empfindungen, der pantomimische „bestimmte", und er ist desto schöner, je bestimmtere „Empfindungen und Leidenschaften" er darstellt. Auf „naturtreue" Darstellung und „affectvolles" Pathos legt er den höchsten Werth; inhaltslose Geberden und Stellungen passen zum wenigsten nicht für den dramatischen Tanz, dessen Aufgabe es ist, Handlungen und zwar nicht nach einer willkürlich ersonnenen Regel des Anstandes, sondern nach der Natur darzustellen. In diesen Sätzen und in der warmen Begeisterung für das Spiel der Vigano verräth sich nicht nur des Verfassers so wie des wiener Theaterpublicums umgewandelte Geschmacksrichtung, sondern das Gewicht, das er auf Handlung und deren getreue Nachahmung nach der Natur legt, lässt zugleich in dem jungen namenlosen Manne den künftigen Dramatiker ahnen.

Bemerkenswerth ist, wie zaghaft die neue Kunstansicht sich hervorwagt. Während er Noverre's Schule bekämpft, beruft er sich selbst auf dessen Grundsätze; Aristoteles und die Alten, aus denen jene angeblich geschöpft haben, sind auch seine Muster; seine Begeisterung für die Natur geht nicht so weit, dass er auch das Unschöne, wenngleich Ausdrucksvolle derselben in die Kunst möchte aufgenommen wissen. An den Grundsätzen, welche Noverre mit der französischen Tragödie theilt, an der Einheit, nicht bloss der unentbehrlichen der Handlung, sondern auch der entbehrlichen des Ortes und der Zeit, wagt er nicht zu rütteln; auch die Wahl des Sujets aus

dem Alterthume, ihre vorwiegend heroische Beschaffenheit, die Ausscheidung „unmoralischer“ Stoffe heisst er gut. Die Begünstigung des Natürlichen auf Kosten des falschen soll doch nicht zum Nachtheil des wahrhaft Regelmässigen geschehen; an die Stelle des Geregelten nicht das Regellose, sondern anstatt des naturwidrig das natürlich Geregelte treten.

Kein himmelstürmender Geist hat diese Maximen dictirt. Der Umschwung von Künstlichkeit zur Natur scheint sich nicht wie im übrigen Deutschland der Sprung von Gottsched's Cato zum Götz wie auf dem Fecht-, sondern eben auf dem „Tanzboden“ vollziehen zu sollen. Von der naturtrunkenen Ungebundenheit der Göttinger Hainbrüder, der Frankfurter „Stürmer und Dränger“ pocht hier keine Ader. Es war eben ein Hoftheater, auf welchem anstatt der „etikettemässigen“ die natürliche „Convenienz“ zur Geltung kam; auch der freieste Ausbruch der Leidenschaft sollte noch rhythmisch nach dem Tactirstabe des Capellmeisters rasen. Dem Wiener poetischen „Natursohn“ sass die französische Tanzschule unvertilgbar in den Gliedern. Der derbe Naturlaut des Familiendrama's glättete sich auf seinen Lippen zum zierlichen Conversationston; die rauhe Prosa des ritterlichen Schau- und des bürgerlichen Trauerspiels tauschte im Aufschwung zum Erhabenen statt des sechsfüssigen Jambus den fünffüssigen ein und lernte sich übrigens fügen in die antike Drapirung und die der Natur angenäherten Formen der französischen Tragödie.

Jedenfalls mit grösserem Rechte als Ayrenhoff Racine, ist Heinrich Collin, dessen erstes Auftreten sich hier schüchtern unter dem Deckmantel der Anonymität verbarg, später von Johannes Müller Oesterreichs Corneille genannt worden. Nicht nur die äussere poetische Form seiner dramatischen Werke, noch weit mehr das antike ethisch-politische Pathos, das deren Gehalt bildet, erinnert an jenen. Für beide Dichter war die der antiken, und zwar der römischen Tragödie verwandte Form ihrer Schöpfungen so wenig zufällig wie die, mit wieder übereinstimmender Ausnahme zu Gunsten Spaniens, fast ausschliessend dem Alterthume entnommene Wahl des Stoffes; in beiden war eine dem antiken Bürger- nicht Künstlerthum gleichartige Geistesbeschaffenheit; die tragische Dichtung war das Gefäss, die Schau- nur die Rednerbühne für ihre ethisch-politische Eloquenz.

Auch darin sind beide Dichter, der Franzose und der Oesterreicher, einander ähnlich, dass sie am Eingang für ihr Vaterland wichtiger politischer Perioden stehen. Die Regierung Ludwig's XIV. zeichnet sich dadurch aus, dass sie dasjenige für Frankreich erreichte, was zu der Zeit, von welcher hier die Rede ist, für Oesterreich angestrebt ward, das einheitliche Staatsbewusstsein. Weder Friedrich der Grosse, noch Joseph II. hatten es hehl, dass ihre Absicht dahin ging, die lose zusammenhängenden Länder, aus welchen das Hohenzollern'sche und das Habsburg'sche Hausgut bestand, nach dem Vorbild Ludwig's XIV. in einen nach innen und aussen einheitlichen Staat zu verschmelzen. So lange der offene Zwiespalt zwischen Preussen und dem Kaiser letzterem, den die Eifersucht Maria Theresia's von der Regierung der Erbländer fernhielt, die Sympathien des Reichs werth machte, schienen die Hausangelegenheiten gegen die allgemein deutschen zurückzutreten. In dem Masse, als jene Verhältnisse sich besserten, liess dieser Aufschwung nach und machte bei den österreichischen Staatslenkern dem sich Zurückziehen auf die Emporbringung der Erbstaaten Raum. Zum letzten Mal in der Reichsgeschichte hatte Joseph II. bei Lebzeiten seiner Mutter den fruchtlosen Versuch erneuert, dem abgelebten Kaiserthum, das nur noch 13,000 fl. jährlicher Einkünfte besass, staatliches Leben einzuhauchen. Als seine redlich gemeinten Absichten an der Lauheit der Reichsfürsten, an dem mit den Waffen drohenden Widerstande des feindseligen Preussen gescheitert waren, zog er es endlich ungescheut vor, statt ein machtloses deutsches Reichsoberhaupt, ein unumschränkter österreichischer Landesfürst zu sein und, während das Reich immer mehr in einen lockeren Staatenverein auseinanderbröckelte, die durch Sprachen und Sitten geschiedenen, fast nur durch die Person des gemeinsamen Regenten verbundenen Erbländer in einen österreichischen Grossstaat zu verwandeln.

Der Kurfürst-König von Böhmen, der zugleich Erzherzog von Oesterreich, König von Ungarn und Galizien, Herzog von Mailand u. s. w. war wie der Kurfürst von Brandenburg König von Preussen, folgte damit dem Beispiel, welches die übrigen Kurfürsten und Fürsten des Reiches längst gegeben hatten: so viel nur thunlich an die Stelle der Reichs- die Landeshoheit zu setzen. Wie diese bei dem nächsten welthistorischen An-

stoss, dem das tausendjährige Reich zum Opfer fiel, zu souverainen Königen und Herzogen wurden, so musste die Richtung, welche Joseph II. einschlug, folgerichtig auf ein österreichisches Erbkaiserthum hinausführen. Die Folge war, dass ein greifbares politisches Ziel aller geistig regsamen Gemüther in Oesterreich sich zu derselben Zeit bemächtigte, als im übrigen Deutschland der zunehmende Verfall des Reiches und dessen politische Ohnmacht, verglichen mit der gewaltigen Umwälzung im überrheinischen Nachbarstaate, alle hervorragenden Grössen in der Literatur der Politik völlig entfremdete und einem esoterischen Cultus des Wahren und Schönen in Philosophie und Poesie in die Arme trieb. Während auf diese Weise im übrigen Deutschland die Literatur sich in schöngeistige Privatkreise zurückzog, schien sie in Wien, wie einst zu Corneille's Zeit in Paris, bestimmt, den politischen Bestrebungen zur Gründung eines Staatswesens zur Stütze zu dienen und so, während dort eine immer ausschliesslicher ästhetische, hier eine in keineswegs missachtenswerthem Sinne patriotische Richtung zu nehmen.

Jene altösterreichische Eifersucht auf den geistigen Fortschritt im „Reich“ erhielt dadurch frische Nahrung. Die Sonderrichtung, welche die österreichische Politik einschlug, erzeugte Gleichgiltigkeit, ja Misstrauen gegen die ausser-österreichischen Literaturbestrebungen, seit sie nicht mehr dazu gebraucht wurden, Oesterreichs Stellung im Reiche zu verstärken. Werke, wie Lessing's Nathan, das Evangelium der Toleranz, unterlagen zur selben Zeit, da in Oesterreich das Toleranzpatent erschien, daselbst dem Censurverbot. Die freie Gestattung des Nachdrucks schloss Oesterreich von dem deutschen Buchhändlerverkehre fast gänzlich aus und erzeugte Ausgaben der Werke nichtösterreichischer Schriftsteller in einer Form, in welcher sie der einheimischen Censur unterlegen und durch diese verstümmelt worden waren. Der particulare Zweck, dem die Literatur von nun an in Oesterreich dienen sollte, riss zwischen ihr, der künstlich getriebenen, und jener des übrigen Deutschlands, der wild wachsenden Pflanze, eine sich immerfort erweiternde Kluft Während die Dichtung hier unbewusst aus dem Schoosse der Nation entsprang, sollte sie dort dazu beitragen, nicht nur, wie in dem monoglotten Frankreich das Bewusstsein der Angehörigkeit zu einem Staate, sondern unter

den vielsprachigen Stämmen Oesterreichs das eines „nationalen“ Gesammtvolkes zu wecken.

Auf das Theater wendeten die österreichischen Einheitsstaatspolitiker die Blicke. Dass der kürzeste Weg auf die Nation zu wirken, durch das Schauspielhaus gehe, hatte bereits die Sonnenfels'sche Bühnenreform „von Oben herab“ begriffen, warum sollte sich nicht für den neuen Einheitsstaat gleichfalls „von Oben herab“ ein österreichisches „nationales“ Bewusstsein schaffen lassen? Das Theater, auf welchem die Schröder, die Iffland und Kotzebue (eine kurze Zeit hindurch Leiter des Burgtheaters) damals das Wort führten, war nicht nur fast der einzige Faden, durch welchen die österreichische Literatur noch mit der des übrigen Deutschlands zusammenhing, es erstreckte seinen Einfluss auch weit über die deutschen Sprachgrenzen hinaus; in Pest, Agram und Lemberg, in Siebenbürgen, im Banat und in der Bukowina fanden deutsche Schauspieler ein aufmerksames Publicum. Die Erziehung durch die Bühne als eine Art weltlicher Kanzel, war eine Lieblingsidee des staats- und privatpädagogischen 18. Jahrhunderts; der Gedanke, durch das Schauspiel auf die Entwickelung des „nationalen“ Gefühls Einfluss zu nehmen, schien eben so verheissend als practisch ausführbar.

Die grossen dramatischen Genien der deutschen Nation, welche zu eben der Zeit in friedlicher Zurückgezogenheit ihre Blicke lediglich auf die höchsten Endziele der K u n s t gespannt hielten, waren zu diesem Zwecke freilich eben so wenig verwendbar, wie die Dutzenddramatiker, die das Bedürfniss des rührungssüchtigen Publicums durch Familienjammer und Schönseligkeit befriedigten. Dazu bedurfte es eines wo möglich im Lande geborenen, mit den Ideen des österreichischen Gesammtstaates grossgezogenen und des Aufschwungs zu über Privat- und Sondergefühle erhabenem staatsbürgerlichem Enthusiasmus sowol selbst fähigen als andere zu demselben fortzureissen gewillten und geschickten Talentes. Das national-österreichische Bewusstsein erforderte auch einen national - österreichischen D i c h t e r.

In anderem Sinne als Sonnenfels dieselbe verstand, der nur die technische Eigenthümlichkeit, in einem anderen als wir heutzutage dieselbe verstehen, die wir die Volksindividualität damit meinen, ist hier die Forderung eines „Nationaldichters“

aufgestellt. Die weder durch Blutsbande, noch durch gemeinsame Sprache zusammengehaltenen Stämme des Einheitsstaats bildeten keine Nation im physischen, sie konnten höchstens eine ausmachen im politischen Sinne des Wortes. Was den Magyaren, den Polen, den Italiener, den Slaven, ja selbst den Deutschen der Erbländer unter einander verband, war nicht die physische Volkseigenthümlichkeit, durch welche mit Ausnahme des ersten, jeder vielmehr zu ausserhalb der Grenzen wohnenden Stammesbrüdern hingezogen wurde. Es konnte nichts anderes sein, als entweder die abstracte Idee des Staates, dessen Glieder sie ausmachten, oder die concrete Persönlichkeit des Fürsten, als dessen Unterthanen sie sich fühlten. Der österreichische „Nationaldichter“ hatte nur die Wahl, welches von diesen beiden Mitteln, deren abstractes prosaischer, deren concretes ohne Zweifel poetischer war, er zur Weckung des Einheitsgefühls sich bedienen wollte.

Jenes lag der antiken, dieses der mittelalterlichen Staatsidee offenbar näher. Der Staat ist für jene etwas Absolutes, und selbst der Monarch hat die Macht nur als dessen Repräsentant; für diese ein relatives, das nur durch den Willen und die Macht des Herrschers besteht. Jene vernachlässigt die Blutsbande und setzt an deren Stelle das Bürgerrecht; diese duldet nicht nur, sondern weil für sie die Beziehung zwischen Gebietenden und Gehorchenden aus einem Dienstverhältniss hervorgeht, liebt sie, dasselbe durch die natürlichen Bande gemeinsamer Abkunft, Sprache, Sitte und Gewöhnung zu verstärken. Die Abhängigkeit des Einzelnen vom Staat erscheint dort als Pflicht gegen das Ganze, hier gegen eine Person; dort macht die Vaterlandsliebe, hier die Treue das ethische Pathos aus.

Der Nationaldichter Oesterreichs musste das eine oder das andere ergreifen. Die Stimmung des achtzehnten Jahrhunderts mit ihrem von Fürsten wie Friedrich und Joseph vom Throne, in der französischen Revolution von den Massen verkündeten Staatsabsolutismus wies nach der ersten, die Stimmung des neunzehnten in Folge der Wiederaufrichtung der umgestürzten Throne nach der zweiten Seite hin. Jene führte naturgemäss auf dem Alterthume verwandte, diese auf mehr volksthümliche Formen der dramatischen Dichtung.

Wenn wir heutzutage, wo wir von Nationalität und nationaler Dichtung einen ganz anderen Begriff haben, über Ent-

würfe wie die obigen eher zu lächeln geneigt sind, dürfen wir nicht übersehen, dass sie zur Zeit ihrer Entstehung minder barock sich ausnahmen. Der Staat des 18. Jahrhunderts war kein „nationaler“ im heutigen Sinne des Wortes. Er arbeitete sich seit Montesquieu und Rousseau aus dem ritterlichen Begriff persönlicher Dienstbarkeit heraus und in das abstracte Ideal eines blossen Staatsbürgervereins, dessen erster Bürger der Fürst sei, hinein, während Gleichheit der Abstammung, der Sprache und Sitte überflüssige oder ganz unerhörte Forderungen schienen. Die philosophischen Regenten achteten auf die nationalen Unterschiede ihrer Staatsbürger kaum mehr, als die weltbürgerliche Republik der fränkischen Revolution. So konnten denn auch die durch Racenblut, Mundart und Gewohnheiten geschiedenen Bewohner der habsburgischen Erbländer in den Augen derjenigen, welche den Staat Oesterreich wollten, für eine österreichische Nation, und der Dichter, welcher sie ihrer natürlichen Trennung vergessend als Glieder eines politischen Ganzen sich fühlen machen würde, als der ersehnte österreichische Nationaldichter gelten.

Die Natur der Umwandlung eines vom Winde der Geschichte zusammengewehten Conglomerats zu einem geschlossenen Organismus brachte es mit sich, dass die von Oben ausgehende Einheitsidee sich zunächst allen denjenigen mittheilte, welche berufen waren, an deren Inswerksetzung hilfreiche Hand anzulegen, während alle diejenigen, welche die gleiche Idee beseelte, sich zur Vollziehung derselben freiwillig herbeidrängten. Joseph II. war wie Friedrich der Grosse stolz darauf, nicht nur der erste Bürger, sondern auch der erste Beamte seines Staates zu sein, und die Intelligenz Oesterreichs wetteiferte, wie es die Preussens gethan, sich zur Durchführung der grossartigen Reformidee ihres Fürsten zur Verfügung zu stellen. Der erste Beamte des Staates war auch dessen erster Patriot, und es war eine Thatsache, welche den Epigonen befremdlich dünkt, dass die besten Patrioten ihren Beruf darein setzten, Beamte des Staates zu heissen. Die Josephinischen Einheitsbestrebungen erlitten zwar durch die Zähigkeit der Ungarn, die Halsstarrigkeit der Belgier und die heimliche Gegnerschaft des Adels und des Clerus einen Stillstand, der sich nach seinem Tode in einen theilweisen Rückgang verwandelte. Die Staatseinheit aber blieb trotz dem Scheine des Gegentheils auch bei seinen nächsten

beiden Nachfolgern die leitende Hauptidee, und wie in Frankreich die Revolution von Unten im empire des 18. Mai 1804, so gipfelte in Oesterreich die Reform von Oben in dem Erbkaiserthum desselben Jahres.

Die französische Staatseinheit erhielt zuerst im l'état c'est moi, die österreichische im Erbkaiser ihre greifbare Verkörperung. An dem Glanze des ersten Repräsentanten des französischen Grossstaates entzündete sich die patriotische Muse Corneille's; aus den Wehen des werdenden und aus der Siegesruhe des befestigten österreichischen Kaiserstaates sind die dramatischen „Nationaldichter" der Monarchie, Heinrich Collin und Franz Grillparzer hervorgegangen.

Nicht nur das herrschende Geschmacksprincip, auch der Begriff des Nationaldichters hatte seit Sonnenfels und Ayrenhoff eine Aenderung erfahren. Die conventionelle Correctheit machte einer geregelten Natürlichkeit, der unbestimmte Tyrannen- und Römerhass einer gesunden Begeisterung für einen politisch lebensfähigen Körper Platz. Der ausgestreute Same der Josephinischen Reformideen begann in einem mehr für moralische Erhabenheit empfänglichen, als zur ästhetischen Production originell begabten Gemüth seine poetischen Blüthen zu treiben.

Heinrich Collin (geb. zu Wien 1771, gest. das. 1811) war der Sohn eines belgischen Arztes, der seinem Landsmanne van Swieten, dem Schöpfer eines neuen wissenschaftlichen Lebens in Wien, nach Oesterreich gefolgt war, dessen Vertrauen besass und seine Gesinnungen theilte. Unter den Eindrücken des Jubels, welchen die freisinnigen Kundgebungen des reformirenden Josephinismus damals bei allen Gebildeten Oesterreichs wach riefen, wuchs der Knabe auf, während eine der einflussreichsten derselben, die Sonnenfels'sche Bühnenreform, seine Aufmerksamkeit frühzeitig dem Theater zuwandte. Gellert's und Klopstock's Gedichte weckten den poetischen, Weisse's Kinderschauspiele schon im Knaben den schauspielerischen Trieb, während der Jüngling das Studium der Rechte und des classischen Alterthums mit Eifer betrieb, und der Mann aus dem letzteren den Entschluss schöpfte, „sich ganz und vollständig mit dankbarer Hingebung der ernsten Idee des Staates zu weihen". Die Parole seines Dichtens und Trachtens war damit gegeben: Collin wurde Dichter, um ethische Ideen, in

erster Reihe die politische durch das Wort auf und ausser der Bühne zu verherrlichen.

Damals hatten Denis und Haschka Klopstock's Manier ohne dessen Genie, Alxinger and Ratschky Wieland's sinnlichen Reiz ohne dessen Grazie nach Wien verpflanzt. Auf der Schaubühne bekämpften einander die Alexandriner-Tragödie und das Familienschauspiel, zu welchem selbst Shakespeare'sche Schöpfungen in Schröder's Bearbeitung herabsanken. Wir haben schon erzählt, wie das Ballet zum Siege des letzteren im Publicum beitrug, und welche Rolle Collin, damals anonym, bei dieser Geschmacksumwandlung einnahm. Er besiegelte zugleich seinen Uebergang zur Partei der Natürlichkeit durch eine Reihe dramatischer Erstlingsarbeiten, die beiden Schauspiele „Julie von Billenau“ und „Kindespflicht und Liebe“, so wie ein drittes in Iffland's Manier, das er unvollendet liess.

Keines derselben war ein irgend bedeutendes, nur das lezte, unfertige ein für Collin's spätere Dichterlaufbahn bezeichnendes Product. Das erste, im Alter von 23 Jahren nach einer Novelle von A. G. Meissner (dem bekannten Skizzisten und Grossvater Alfred Meissner's) verfasst, erschien unter dem Namen „Scheinverbrechen“ auf der Hofbühne (1794), ohne, trotz dem vorzüglichen Spiele der Schauspieler Lange und Müller sen. in den Hauptrollen, sonderlich Glück zu machen. Nicht frei von dem weinerlichen Ton der Kotzebue'schen Rührspiele stellte es das damals beliebte Gemälde verfolgter, verkannter und wieder zu Ehren gebrachter ehelicher Treue dar. Julie von Billenau hat das ausser der Ehe geborene Kind ihrer Freundin, der Schwester ihres Mannes, nach deren Tode in Verschwiegenheit aufgezogen, und ihr verleumderischer Anbeter, der Freund ihres Gatten, der ehemalige Geliebte ihrer Schwägerin und eigentliche Vater des Knaben, benutzt ihre Eidestreue, um sie bei Billenau in den Verdacht zu bringen, das Kind sei ihr eigenes. Nach vielen Thränen, Ohnmachten, teuflischen Einschüchterungs- und vergeblichen Rettungsversuchen löst ein für Dichter und Publicum zu rechter Zeit aufgefundener Brief den Knoten zur allseitigen Befriedigung, entlarvt den Verführer und versöhnt die Gatten. Die Charaktere von der verfolgten Unschuld bis zum boshaften Lovelace sind ziemlich schablonenhaft; in der zeitweilig stockenden Handlung erkennt man die frühe Neigung des Dichters, künstliche Pflichtencollisionen herbeizuführen;

die Sprache ist schwunglos; das Ganze trägt das Gepräge einer etwas nüchternen Tugendhaftigkeit.

Gerade in letzterem Umstande spiegelt es den Geist seiner Zeit, da die moralische Wirkung des Schauspiels in Wien als die höchste galt, und Dramen, in welchen das Laster triumphire und die Tugend unterliege, nach Sonnenfels' Vorschrift von der Bühne ausgeschlossen bleiben sollten. Lear und Cordelia durften daher auf den wiener Brettern nicht sterben, sondern wurden durch einen gefälligen Zufall noch zu rechter Zeit gerettet. Auch Collin's zweites bürgerliches Drama, nach Fielding gearbeitet, 1796 bei der Burgtheaterdirection eingereicht und von Alxinger abgelehnt, nahm einen „glücklichen" Ausgang und ein gleicher war dem dritten zugedacht, in welchem ein „würdiger" Staatsbeamter, durch fremde Schuld in schwere Conflicte zwischen Dienstpflicht und Familienliebe gerathen, die Versuchung siegreich bestehen und zuletzt zu gebührendem Lohne gelangen sollte. Da, mitten in der Ausarbeitung des zweiten Acts begriffen, warf er nach seines Bruders Erzählung auf einmal die Feder weg, sprang auf und rief: wohin führt das alles? Ich fühle bessere Kräfte in mir und glaube eigentlich bestimmt zu sein, erhabene Gegenstände zu bearbeiten! Von diesem Moment an wendete er seine gesammte Bemühung dem Trauerspiele zu.

An die Stelle des glücklichen trat nun der „unglückliche" Ausgang. Da die moralische Wirkung aber bleiben d. h. der früher am Schluss glücklich gerettete Tugendhafte jetzt zwar untergehen, aber doch nicht unterliegen, das Laster nicht triumphiren sollte, so musste nothwendig die Frage sich einstellen, ob es dann überhaupt noch Trauerspiele geben könne? Die Antwort fand Collin in „Einer Zeile des Verfassers der Xenien". Das Trauerspiel führt vor Augen

„— — — — das allgewaltige Schicksal,
Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt."

„Es kann, fährt er fort, keine unmoralische Wirkung haben, zu sehen, wie die Tugend, erhaben über alle äusseren gegen sie im Kriege befindlichen Objecte in ihrem Selbstbewusstsein eine Belohnung findet, welche uns ihren Zustand mehr beneidens- als bemitleidenswerth macht". Mag der Tugendhafte dann immerhin leiblich untergehen; geistig unterliegt er

doch nicht, sondern erscheint erhaben über alles Aeussere, auch über den leiblichen Tod.

Von dieser Aufgabe des Trauerspiels fühlte er sich begeistert. „Mag sein, fügte er bei, dass wir Deutschen wenig solche Trauerspiele haben; dafür kann die tragische Muse nicht". Er glaubte bestimmt zu sein, diesem Mangel abzuhelfen. Wenn das Wesen des Tragischen nur in der Erhabenheit des Tugendhaften über das unverdiente Unglück, ja über den Tod bestehen sollte, durfte er wohl in seinem Tugendenthusiasmus ein vollgiltiges Zeugniss für seinen Beruf zum tragischen Dichter finden. Es kam nur noch darauf an, welche Art der Tugend in seinen dramatischen Schöpfungen zur tragischen Verklärung erhoben werden sollte. Darüber konnte der Sohn des 18. Jahrhunderts, der Zögling der Josefinischen Staatsreformideen, nicht einen Augenblick in's Schwanken gerathen.

Matthäus Collin, der Biograph und Herausgeber der sämmtlichen Werke des Dichters, hat das Geständniss abgelegt, es sei seinem Bruder, wenn er in eigenen Werken die ihm eigenthümliche Art der Schönheit geben sollte, kaum möglich gewesen, eine andere als die staatsbürgerlicher Tugend zu zeichnen. Bereits durch die Stoffwahl seines letzten bürgerlichen Drama's verräth der Dichter deutlich genug, dass ihm die staatsbürgerliche Pflicht unter allen als die höchste galt. In dem 1798 begonnenen Bruchstück eines Romans, unter dessen Helden „Wahrmund" er sich selbst schilderte, sprach er geradezu aus, dass er neben der süssen Pflicht, für das Vaterland zu sterben, nur eine noch süssere kenne, nemlich für dasselbe zu leben. Wie ernstlich er es damit nahm, beweist der Umstand, dass er zwischen den Jahren 1796 bis 1800 selbst seine dramatische Lieblingsneigung seinem Berufe als Staatsdiener zum Opfer zu bringen bereit war. Als am Schluss dieser Periode der Unentschiedenheit er sich wieder entschloss, für die Bühne zu arbeiten, war es die freiwillige Selbstaufopferung des Regulus, die ihn zu seinem ersten Trauerspiel in der ihm allein richtig erscheinenden Bedeutung des Wortes entzündete.

Dieses Werk, in dessen Form er ein Musterbeispiel zu seinen „aus eigenem Nachdenken" geschöpften Begriffen vom Tragischen aufstellen, in dessen Gehalt er seine tiefsten moralischen Ueberzeugungen niederlegen wollte, trägt das Gepräge seines

ganzen Wesens. Mit Lessing und Aristoteles, aber auch mit der Praxis jenes Dichters im Wallenstein, dessen Ausspruch in den Xenien er so werth hielt, befand er sich in bewusstem Widerspruch. Trotz der ausdrücklichen Warnung der beiden Ersten hatte er einen „ungemischten“ Charakter zum Helden gewählt; von einem „unerbittlichen Schicksal“, wie ihm das im Wallenstein schien, mochte er nichts wissen. In seiner Vorrede zu Regulus protestirte er mit dünn verschleierter Anspielung auf jenen gegen „jede Tragödie, deren Tragisches in dem blossen erstaunlichen Glückswechsel bestehe, ohne dass der Stachel des Schicksals an dem ehernen Schilde der Manneskraft und der Tugend des Helden sich abstumpfe.“ Nicht herrschen solle das grausame Schicksal; im Kampfe erscheine es mit dem Helden der Tragödie! Da möge es zerstören, was die Menschen Glück und Leben nennen, aber nicht sein inneres Leben, seine Kraft, seine Tugend. Er erinnert an das Wort: ecce spectaculum deo dignum vir fortis cum mala fortuna compositus!

Der „Eisluft“ der Schicksalstragödie setzte er das Trauerspiel des Willens entgegen. Der tragische Held, der mit Verlust alles desjenigen, was die Menschen Glück und Leben nennen, das innere Leben rettet, überwindet dadurch das Schicksal. Unglück, Qual, leiblichen Tod, das Naturgesetz selbst, welches wie eherne Nothwendigkeit auf ihm zu lasten scheint, legt er dadurch als ohnmächtig bloss, als etwas, was nur dazu da sei, damit der Held sich an demselben als von demselben unabhängig erweise. Das Unglück seines „äusseren“ ist das Glück seines „inneren“ Lebens; nur im Kampf mit der Nothwendigkeit bewährt er seine Freiheit. Ohne den bis zum Aeussersten, zum physischen Untergang führenden Angriff wäre auch nicht der über das Aeusserste, über den Tod selbst hinaus noch getriebene geistige Widerstand möglich, der die tragische Grösse macht. Die Erfüllung der Pflicht führt den Tod herbei, aber das Wollen der Pflicht reicht noch über den Tod hinaus.

Von dieser Gesinnung sind Collin's sämmtliche tragische Helden beseelt, und in ähnlicher Lage befinden sie sich alle. Regulus (1801), Coriolan (1802), Polyxena (1803), Balboa (1805), Bianca della Porta (1806), Mäon (1808), die Horatier und Curiatier (1810) treten in Situationen auf, in welchen ihre sittliche Gesinnung ihnen keine andere Wahl lässt, als den frei-

willigen Tod. Mit dem Entwurf eines Mithridates trug er sich lange Zeit hindurch aus demselben Grunde. Die Canzone „Schicksal und Freiheit" feiert den letzteren, weil er „den Kampf nicht bereute desshalb, weil er missrieth!" „Nicht was gelang, was ihr gewollt, das erheb' euch!" „Ewiger Allmacht dienen die Thaten. Der Will' ist unser!"

Collin sagt ausdrücklich, dass er nicht durch das Studium der neueren Philosophie zu seinen Ansichten gekommen sei. Sein Bruder bestätigt, er habe zur Zeit, da er den Regulus schrieb, weder Kant's und Fichte's Werke, noch Schiller's und Schlegel's ästhetische Abhandlungen gekannt. Um so mehr muss die absichtslose Verwandtschaft ihrer Anschauungen mit den seinen überraschen. Kaum lässt sich der ethische Grundkern der Kant-Fichte'schen Philosophie, die sittliche Willensfreiheit, im eigenen Leben und in poetischen Schöpfungen stärker ausprägen, als es von Heinrich Collin geschehen ist. Eben derselbe Zug, der ihn von Lessing und Aristoteles mit Bewusstsein entfernte, führte ihn mit dem ihm unbekannten Fichte zusammen. Während den ersteren der unglückliche Ausgang des Schuldlosen nicht tragisch, sondern grausam, eine Weltordnung, welche auf Schuldlosigkeit Unglück folgen liesse, sittlich verkehrt erschien, fand Fichte gerade im unvermeidlichen zeitlichen Tode das wahre Leben des Tugendhaften, im Untergange des Seienden um des Seinsollenden willen den Durchbruch der höheren Weltordnung. Fichte stellte die Weltordnung des Eudämonismus, der für das sittliche Wollen sinnliche, für das sinnliche Wollen sittliche Vergeltung, d. i. für jenes äusseres Glück, für dieses äusseres Unglück erheischte, „auf den Kopf", indem er für das sittliche Wollen auch sittliche Vergeltung, d. i. äusseres Unglück forderte, dem sinnlichen Wollen aber die sinnliche Vergeltung d. i. äusseres Glück verachtungsvoll zuwarf. Seinem weltsetzenden Ich war die gesetzte Welt nichts weiter als blosses Material der Pflichterfüllung, bestimmt, von dieser als solches verbraucht zu werden. Das beharrende Sein, die physische, ist das gerade Gegentheil des schaffenden Sollens, der moralischen Existenz; das Aufhören der ersteren der leibliche Tod, das Sichtbarwerden der letzteren das geistige Leben. Der Tugendhafte als der allein wahrhaft Lebendige hat gar kein anderes Mittel, diess sein wahres Leben offenbar werden zu lassen, als indem er seine physische Existenz freiwillig zum Material seiner moralischen macht und in

der Erfüllung seiner Pflicht um der Pflicht willen zeitlich zu Grunde geht, d. h. nach Collin's Worten, „mit Aufopferung alles dessen, was die Menschen Glück und Leben nennen, sein inneres Leben rettet."

Die Geistesverwandtschaft beider tritt noch auffallender hervor, sobald man erkennt, dass beiden die Aufopferung für den Staat als die höchste Pflicht gilt. Regulus, Coriolan, Polyxena, Balboa, Bianca della Porta, Mäon, die römischen und albanischen Väter und Söhne ordnen ihr eigenes Wohl, Familien-, Gatten- und Frauenliebe unbedenklich der Erfüllung ihrer staatsbürgerlichen Pflicht unter. Für Fichte gibt es gar keine andere. Der innere Widerspruch, dass die Pflicht, um geübt werden zu können, eines Materials bedarf, also es schafft, dasselbe jedoch durch die Uebung selbst wieder aufzehrt, also von neuem aus schaffen muss, macht die Vollziehung des Sittengesetzes für den Einzelnen zu einer Sisyphusarbeit. Soll dasselbe zur vollständigen Vollziehung gelangen, so kann diess nicht durch einen Einzigen in der endlosen Zeitfolge, sondern es muss durch viele zugleich thätige Tugendhafte d. h. durch den sittlichen Staat geschehen, in welchem jeder die auf seinen Theil kommende Pflicht ausführt und sich mit allen Uebrigen so zur Gesammtdarstellung des Sittengesetzes ergänzt. Für diese d. h. für den Staat sind daher alle Einzelnen als seine Bürger nichts als verbrauchbares Material, dessen er zu seiner als des verkörperten Sittengesetzes äusserer Darstellung bedarf. Sich als solches zu wissen, durch die freiwillige Aufopferung der physischen Existenz als Glied des sittlichen Ganzen, d. h. der ethischen, Welt, des allein wahren Lebens sich sichtbar zu machen, darin besteht nach Fichte's Auffassung die allein würdige Aufgabe des Tugendhaften.

Der Tugendheros Fichte's und Collin's tragischer Held sind eine und dieselbe Person. Das „Erhabene", für das er sich bestimmt glaubte, traf mit der sittlichen „Wiedergeburt" der Fichte'schen Sittenlehre zusammen. Die „Umkehrung" der Moral, welche Fichte dem übrigen Deutschland von dem Katheder, verkündete Collin seinen österreichischen Mitbürgern von der Bühne herab. Seine dramatischen Dichtungen für die österreichische Nation sind ein Seitenstück zu Fichte's Reden an die deutsche gerichtet. Ihr pädagogischer Werth für die Belebung des staatsbürgerlichen Gefühls unter den Angehörigen der Stadt

und des Staates, dem er sich hingab, steigt in dem Masse, als das Vorwiegen der moralischen Wirkung über die ästhetische, des Gehaltes über die Form, ihren poetischen sinken macht.

Ein, wo seine romantische Staatsweisheit nicht in Mitleidenschaft kommt, feinsinniger Kenner, Adam Müller, hat Collin zu den Rednern statt zu den Dichtern gezählt; Fichte, den Schiller „unästhetisch“ nannte, sah wie bekannt die Bestimmung des Volksredners als seine eigentliche an. Als Dichter gilt von dem österreichischen Corneille der grösste Theil jenes Tadels, den Schiller gegen Göthe (Briefw. Nr. 604) über den französischen aussprach Vorwürfe, wie jener der Armuth der Erfindung, der Magerkeit und Trockenheit in Behandlung der Charaktere, der Kälte in den Leidenschaften, der Lahmheit und Steifigkeit im Gange der Handlung, aber auch das Lob, das er Corneille ertheilt, die glückliche Behandlung des Heroischen, lassen sich fast ohne Aenderung auf dessen Wiener Parallele anwenden. Schillers herbes Urtheil, dass Corneille's Frauencharaktere meist „Fratzen“ seien, trifft, weil diese Eigenschaft nahe mit der Vorliebe für das Heroische zusammenhängt, vielleicht mit einziger Ausnahme der selbst heroischen Mutter Coriolan's, auch fast alle weiblichen Charaktere Collin's. Ja selbst jenes „an sich nicht sehr reichhaltige Ingrediens“, das Heroische, würde er wahrscheinlich hier wie dort „einförmig“ behandelt gefunden haben. Einen gemeinsamen Familienzug mit dem Dichter, die von vornherein feststehende und darum langweilige Tugendhaftigkeit, tragen mit Ausnahme Coriolan's der wenigstens einen Vaterlandsverrath zu sühnen hat, sämmtliche Helden und Heldinnen Collin's an sich; die Folge ist, dass dieselben, weil sie mit sich nichts zu thun haben, desto längere Reden an andere halten. Im Regulus tritt dadurch, dass derselbe den Entschluss, sich für sein Vaterland zu opfern, schon aus Afrika mitbringt, statt ihn vor unseren Augen zu fassen, von Anfang an gleich ein vollkommener Stillstand der Handlung ein. Der Held thut nichts im Stücke, weil er schon alles vor demselben abgemacht hat; er tritt fertig vor uns hin und wir haben das Zusehen, wie alle Versuchungen von seiner Beharrlichkeit abprallen. Dadurch fällt nicht nur alle Thätigkeit von Seite der Hauptperson hinweg und auf jene der Gegenpartei, der Gattin, des Sohnes, des Freundes, endlich des ganzen

Volkes, sondern das eigenste Wesen der dramatischen Handlung wird geradezu aufgehoben. Dieselbe hat mit der epischen die Succession gemein, unterscheidet sich aber von ihr durch den Umstand, dass diese bei letzterer lediglich zeitliche Auf-, bei der dramatischen dagegen causale Auseinanderfolge der Handlungsmomente ist. Im Factum des Regulus nun „liegt nichts Successives“; das ist das Urtheil des Dichters selbst. Sein Entschluss bleibt unverändert; das Successive kann also nur in den wiederholten fruchtlosen Ansätzen anderer liegen, denselben zu brechen. Diese gehen aber nicht aus einander hervor, sondern folgen nur auf einander; ihre Succession ist bloss episch, und das seinsollende Drama sinkt zur dialogisirten Erzählung herab.

Coriolan, ohne Zweifel sein bestangelegtes Werk, ist in diesem Punkt glücklicher. Hier hat sich der Dichter nicht wie beim Regulus durch das Vorurtheil von den drei Einheiten, den Rest seiner „classischen“ Schulung abhalten lassen, nothwendige Theile der Handlung, weil sie verschiedenen Zeiten und Orten angehören, in eine Dichtung zusammenzuziehen. Der Uebermuth des „gemischten“ Helden, der zu seiner Verbannung führt, seine Rache, seine Sinnesänderung, sein Tod geben eben so viele ursächliche Momente zum Fortschritt der Handlung. Dass er den Shakespeare'schen nicht kannte, als er den seinen schrieb, erlaubt, ihm dieses Verdienst ungeschmälert zu belassen. Seine gelungensten Männer und einzigen nicht misslungenen Frauencharakter enthält dieses Werk im Helden selbst, dem greisen Römer Sulpicius und in der Veturia. In den Scenen zwischen Sohn und Mutter, zwischen dem Zögling und dem einstigen Lehrmeister besiegt der Dichter mit Glück seine Neigung zur Redseligkeit und der Schluss des vierten Actes zeigt wahre tragische Grösse.

Leider gerieth er schon in der Polyxena wieder aus falscher Nachahmung der vermeinten Antike auf eine ganz epische Form, ein Mittelding zwischen Oper und Oratorium, mit bombastischen Chorgesängen, schwach angedeuteten Charakteren und kaum merklichem Fortgang der Handlung. Die ungünstige Aufnahme des Werks auf der Bühne brachte ihn zwar so weit zur Besinnung, dass er die Form der antiken Tragödie fallen liess, aber nur um im Balboa statt des kühnen Entdeckers, dessen hochfliegende Plane auf die Gründung eines idealen

Reiches am Südmeere gingen, ein schuldloses Opferlamm zu schildern, das sich durch einen offenbaren Justizmord ergeben abschlachten lässt. Der Held, von dessen Thaten zwar gesprochen wird, den wir aber nichts thun sehen, ist schon vom ersten Act an so gut wie todt und selbst nach seiner Verurtheilung währt es noch zwei volle Aufzüge, bis er wirklich enthauptet ist. Verglichen mit dieser nicht von der Stelle kommenden Handlung ist die der Bianca della Porta rasch, feurig und spannend. Gegen den Tugendhelden Balboa, der es als seine Pflicht ansieht, sich wehrlos der Rache seines Todfeindes preiszugeben, statt sich zur Durchführung seines Ideals eines freien, christlichen, Weisse und Farbige unter gleichen Gesetzen beglückenden Staates am Leben zu erhalten, ist die „Heroine" Bianca, eine abgeblasste Nachahmung der Jungfrau von Orleans, die ihre Mitbürger mit den Waffen in der Hand gegen Ezzelin vertheidigt, sich selbst als Preis für die Befreiung der Stadt in seine Hand liefern will und endlich seiner Gewalt sich durch Selbstmord am Sarge ihres Gatten entzieht, trotz ihres gesuchten Pathos noch eine dramatische Wohlthat. In dem Charakter des Ezzelin aber hat der Dichter bewiesen, dass er lebendige Gestalten zu schaffen verstand, wenn er sich nicht von der Manie, nur Tugendmuster zu schildern, hätte beherrschen lassen. So ward sein Mäon, der ein grosser sühnender Held hätte sein können, wenn er ihn früher aus Ehrgeiz und Liebe zur Gattin seines Ohms und Königs hätte zum grossen Verbrecher werden lassen, aus leidiger Sorge, seinen Ruf unbefleckt zu erhalten, ein erbärmlicher Schwächling geworden, der schlechten Rathgebern Gehör gibt aber nicht folgt, den Odenat nicht mordet aber doch umbringt, Zenobien begehrt aber doch nicht zu erringen wagt und zuletzt freiwillig bereut und sühnt, was er zu thun weder den Willen noch den Muth gezeigt hat.

Der Irrthum, in welchem Collin (wie Fichte) sich befand, indem er den Willen, ohne welchen keine That und also auch keine dramatische Handlung bestehen kann, mit der Tugend die nicht mehr und nicht weniger Wollen ist als das Verbrechen, verwechselte, tritt gerade in Charakteren wie Ezzelin und Mäon hervor. In beiden liegen echt tragische Keime. Weil jedoch der willensstarke durch und durch thatkräftige Ezzelin ein colossaler Bösewicht ist, so darf nicht er, sondern muss die Tugendheldin Bianca die Hauptrolle übernehmen. Mäon

darf seinen Ohm wol tödten und seine Tante lieben; da er als tragischer Held aber durchaus makellos bleiben soll, muss er beides wider oder eigentlich ohne Willen gethan haben. Erst dann, als die kühle Staatsraison ihn als einen gefährlichen Prätendenten hinzurichten befiehlt, um Zenobien den Thron zu sichern, beginnt das „erhabene“ Trauerspiel des Willens. Der verständige Jüngling sieht die Zweckmässigkeit dieser Massregel für das Staatswohl vollkommen ein und ergibt sich, obgleich schuldlos, willig in sein Schicksal!

Der Dichter selbst hat es für nöthig erachtet, diesen politischen Eiskeller durch die Beimischung des Motivs der entsagenden Liebe zu der Kaiserin etwas zu heizen. Dessenungeachtet fand das Publicum den Abstand zwischen der glühenden Vaterlandsliebe eines Regulus und Coriolan und den dynastischen Opportunitätsgründen des Mäon doch zu stark und liess dieses Werk fallen, während es ersteren zujauchzte. Die beiden grossen Bürger der römischen Republik bringen ihr Leben mit Bewusstsein der Rettung des Staatsganzen zum Opfer; die Wiener am Schlusse des vorigen und am Anfange dieses Jahrhunderts wussten, was dies zu bedeuten habe. Innere und äussere Feinde hatten die Monarchie bedroht, gerade als sie im Begriffe stand, Josef's Reformideen gemäss, aus der mittelalterlich zersplitterten in die einheitliche Form des modernen Staates überzugehen. Der Wiener jener Tage, der wie Collin selbst sich für Schiller's Fiesko begeisterte, hatte Verschwörungen in der Nähe gesehen. Die Tricolore des Botschafters der französischen Republik hatte in seinen Strassen geweht und war von dem über die Henker seiner Kaisertochter erbitterten Pöbel herabgerissen worden. In wenigen Jahren von 1796 an hatte er zwei unglückliche Kriege durchgemacht, den besten Theil seiner Habe zu Staatszwecken geopfert, als der Feind nur noch wenige Meilen von den Thoren der Hauptstadt stand, zur Vertheidigung muthig zu den Waffen gegriffen. Oesterreich, wie Collin's Bruder treffend bemerkt, war ein Staat, obgleich in Schriften nicht von demselben gesprochen wurde. Das gemeinsame Leiden durch den Krieg rief auch eine gemeinsame Theilnahme an der Regierung hervor. Derselbe Wiener, der Lear und Cordelia nicht sterben sehen mochte, konnte, wie die französische Occupation gezeigt hat, sein Leben

auf's Spiel setzen, um dem Staate ein paar vergrabene Kanonen zu erhalten.

Von einer in dieser Weise geprüften und erprobten Bevölkerung musste Regulus, als er am 3. October 1801 zum ersten Mal auf den Brettern erschien, mit warmem Verständniss begrüsst werden, während das Publicum Berlins, das noch nicht durch die Läuterungsschule von Jena und Auerstädt hindurchgegangen war, dabei über „Frost" sich beschwerte. Oesterreich zeigte auch hier wieder, dass es an staatlichem Bewusstsein dem Deutschland von damals, selbst Preussen eingeschlossen, voran-, an ästhetischem dagegen ihm nachstehe. Die Stufe der moralischen Wirkung, welche Collin's Drama einnahm, hatte das übrige Deutschland jener Zeit bereits hinter sich; die Periode, in welcher die Dichtung nationalen und politischen Zwecken dienen würde, sollte für dieses erst anbrechen. In dem Grossstaat Oesterreich führte die europäische Stellung die nationale Krise der Dichtung vor der ästhetischen Reife herbei; das politische Stillleben, dessen Norddeutschland durch den Basler Frieden genoss, machte ihm die Erreichung der letztern vor dem Eintritt der erstern möglich. Zu einer Zeit, wo es im übrigen Deutschland Mode schien, kein Vaterland zu haben, hatte der Oesterreicher eines „und liebt's und hatt' auch Ursach' es zu lieben." Die österreichische Dichtung stand noch auf dem eben erreichten nationalen Standpunct, als sich die Dichter und Denker des übrigen Deutschlands, Fichte und die Romantiker voran, auf ihrer olympischen Höhe wieder besannen, dass es ein Ding wie eine Nation und ein Vaterland gebe. Als Deutschland „in seiner tiefsten Erniedrigung" und die prahlerische Herrlichkeit des Friedericianischen Leichnams, daraus Friedrich's Geist entwichen, bei Jena in Schaum zerstoben war, wandte, was in dem „geographischen Begriff" noch ein vaterländisches Herz besass, seine Augen auf Oesterreich. Hier, wo mitten im allgemeinen Zerfall Jahrhunderte alter politischer Körper die einheitliche Staatsidee rüstig festgehalten und durch die grossen staatsbürgerlichen Muster des Alterthums, welche die Dichtung vorführte, das Volk in der Opferwilligkeit und Hingebung an die gemeinsame Sache bestärkt wurde, schien allein in ganz Deutschland Aussicht auf Wiedererhebung. Die Einwanderung der romantischen Schule nach Wien hatte damals noch nicht

romantische, sondern patriotische Zwecke. Der österreichische Befreiungskrieg des Jahres Neun sollte der Anfang des deutschen werden, er war aber nur das Vorspiel dazu. Damals dienten die Tettenborn, die Pfuel, die Varnhagen u. A. im österreichischen Heere; die Schlegel, die Gentz, die A. Müller schrieben die feurigen Proclamationen des Hauptquartiers; der Mainzer Stadion und sein Bruder, Erzherzog Johann, Hormayr u. A. riefen die Landwehr zu den Waffen, das Volk zu patriotischen Gaben auf; der letzte Blutstropfe und der letzte Silberlöffel wurde dem „Kaiser" geopfert. Die österreichischen Dichter blieben nicht zurück. Jetzt, wo nicht mehr bloss der Staat, wo der vaterländische Boden, wo die Heimat, Sprache, Sitte, Landsleute und das Herrscherhaus in Gefahr waren, warf die Dichtung die römische Toga und den antiken Kothurn von sich, die geschraubte Rhetorik des staatspädagogischen Drama's machte sich in der fieberhaften Aufregung des Moments in dem lyrischen Aufschrei der Begeisterung Luft und das politische Lied entstand in Oesterreich vier Jahre vor den Gesängen der Arndt, Körner, Schenkendorf u. A. des Jahres Dreizehn. J. F. Castelli flocht damals durch seine Landwehrlieder ein Feigenblatt in seinen bescheidenen Dichterkranz, um viele sonstige literarische Sünden zu bedecken. Heinrich Collin dichtete seine vortrefflichen „Wehrmannslieder", das Vorbild von Körner's „Leyer und Schwert", die vielfach in Musik gesetzt und von Alt und Jung im Felde und zu Hause mit Begeisterung gesungen, jene muthigen Herzen stählen halfen, die an dem Ehrentage der Landwehr bei Ebelsberg, wo Leo von Seckendorf fiel, die Bluttaufe erhielten und auf dem Schlachtfelde von Aspern dem Anprall der Panzerreiter widerstanden. Diese Lieder, in welchen das poetische Verdienst mit dem ethisch-politischen gleich hoch steht, geben ihm mehr als seine Dramen das Recht, ein nationaler Dichter genannt zu werden.

III.

Die abstracte Idee eines österreichischen Staates hatte Collin zum österreichischen Nationaldichter gemacht; die concrete Persönlichkeit des Gründers desselben blieb einem Grösseren vorbehalten. Der philosophischen Begeisterung des achtzehnten Jahrhunderts für Ideen folgte im neunzehnten die geschichtliche für Personen und Thaten. Aus der idealen Vergangenheit des classischen Alterthums hatte das staatspädagogische Drama Collin's seine Musterhelden geholt, auf dem Boden der vaterländischen Geschichte suchte und fand sie das neue auf. Der Verfasser der Schweizergeschichte hatte zuerst seinem kleinen Volke in den Thaten seiner Altvordern einen hinreissenden Spiegel vorgehalten; sein Schüler Hormayr war von dem Vorhaben begeistert, durch die Belebung historischer Studien in der Heimat seinem österreichischen Vaterlande denselben Dienst zu leisten. Die Welt der Griechen und Römer war von jener der neueren Völker und Staaten in seinen Augen durch eine unausfüllbare Kluft geschieden; er warf den classischen Plutarch, die Heroen einer begrabenen Vergangenheit hinweg und setzte einen österreichischen, die Gründer, Träger und Retter der lebendigen Gegenwart, an dessen Stelle. Sein historisches Taschenbuch, sein geschichtliches Archiv umfasste alle Völkerstämme der Monarchie; er trug wie ein Rabe aus dem Schutt der Jahrhunderte verschollene Goldmünzen zusammen; sein rastloser Eifer schuf eine Schule historischer Quellenforscher in Oesterreich, deren Nachklänge der lang anhaltenden Ungunst der Zeiten zum Trotz, die in dem Studium der Vor- bald Gefahr für die Jetztzeit zu wittern begann, bis auf den heutigen Tag forttönen.

Hormayr war es, welcher die österreichische Dichtung auf ihre heimatliche Geschichte hinwies. Ein glühender Patriot, sah er in dieser das Band, welches das lebende Geschlecht

unauflöslich mit dem vergangenen verknüpft und die Erinnerung wach erhält, dass das Blut der Väter noch in den Adern der Söhne und Enkel kreise. Auf die Stammesidee, statt auf die Staatsidee, gründete Hormayr die Vaterlandsliebe; das Gefühl der Blutsverwandtschaft sollte den Staat seinen Bürgern auch menschlich familienhaft nahe bringen.

Er sprach damit aus, was im Zuge der Zeit lag. Die weltbürgerliche Action des philosophischen hatte die nationale Reaction des historischen Jahrhunderts fast unvermeidlich gemacht. Die französische Revolution hatte das Muster der Staatsverfassung, die classische Zeit der deutschen Literatur das der Wissenschaft und Kunst in der Antike gefunden. Burke und Pitt ergriffen gegen den Umsturz im Namen der Idee auf dem Gebiet der Politik, die deutschen Romantiker auf jenem der Poesie und Literatur für das Bestehende Partei. Gegen die alles überschwemmende Fluth der französischen Universalmonarchie führten die ersteren die individuell gearteten Völker und Staatsformen, gegen die alles ausschliessende Alleinherrschaft des antikisirenden Styls die letzteren die bunte Mannigfaltigkeit der Volkssprachen, Dichtungs- und Kunstformen in's Feld. Der deutsche Burke, Gentz, gehörte mit seinen poetischen Sympathien der romantischen Schule an; der romantische Pitt, Adam Müller, neigte mit seinen politischen zu den englischen Tories hinüber. Wie der Bund der Idee und des classischen Ideals mit der Revolution, so galt jener der Geschichte und des neueren Volksthums mit der Stabilität in den Augen vielgeltender Staatsmänner für geschlossen.

Die Pflege der vaterländischen Geschichte musste in einem Staate wie Oesterreich, dessen einzelne Theile Königreiche und Länder, von anders redenden Volksstämmen bewohnt, vor ihrer Vereinigung zu einem grösseren Gesammtreich ihre eigene zum Theil höchst bedeutende Entwicklung gehabt hatten, weiter nicht nur zur Erforschung dieser im engeren Sinne vaterländischen Geschichte, sondern auch zur Wiederbelebung der besonderen Idiome und Schriftschätze führen. Während die Bemühungen der deutschen Romantiker um deutsche Sprach-, Literatur- und Geschichtsalterthümer bei den Deutschen in Oesterreich willkommenen Anklang fanden, begannen fast gleichzeitig österreichische Slaven wie Dobrowsky und seine Schule das Gebiet der slavischen anzubauen. Die nationalen

Mundarten, welche die einheitliche Staatstendenz durch die Erhebung der deutschen zur Reichssprache in den Hintergrund gedrängt hatte, tauchten wieder empor; die anders redenden Provinzen machten im Gegensatz zum Einheitsstaat ihre Sondergeschichte, ihr Sondervolksthum, ihre Sonderzunge geltend.

Es war ein seltsamer Widerspruch, dass der seinwollende Einheitsstaat diese ihm feindseligen Kräfte von oben begünstigen sollte. Oesterreich, das seiner musivischen Zusammensetzung aus Bewohnern verschiedener Abstammung gemäss, von dem Principe des nationalen Volksthums, wenn es nicht zugleich das der humanen Cultur war, am meisten zu fürchten zu haben schien, sah sich durch die französische Vergewaltigung dahin gebracht, sich desselben als Bundesgenossen gegen Napoleon zu bedienen. Bereits im siebenjährigen Kriege hatte es gegen den französirenden Berliner Hof die Fahne der deutschen Literatur erhoben; gegen den fränkischen Erbfeind entfalteten die Männer, die nach den Schlägen von Ulm und Austerlitz an's Staatsruder gelangt waren, seit dem Bestand eines österreichischen Erbkaiserthums zum ersten Mal das Banner der deutschen Nationalität. In feurigen Proclamationen rief Erzherzog Carl die Deutschen, Erzherzog Johann die Italiener im Namen der unterdrückten Nationalität zu den Waffen. Der bis dahin nur als Unterthan, erst seit kurzem als Staatsbürger geachtete Steuercontribuent vernahm aus dem Munde der Regierung selbst, dass das angestammte Volksthum, Sitte und Sprache Güter seien, zu deren Vertheidigung einzusetzen nichts zu kostbar sein dürfe. Der deutsche Oesterreicher, der Wiener insbesondere, noch immer stolz darauf, mehr als drei Jahrhunderte hindurch den deutschen Kaiser in seinen Ringmauern beherbergt zu haben, verstand den Ruf; der Italiener, der Magyar, der Slave sollte ihn bald, wie die Folge lehrte nicht immer zum Vortheil des Ganzen, begreifen lernen.

Von Oben, wie die Bühnenreform, wie die einheitliche Staats-, ist auch die Nationalitätsidee in Oesterreich, wenn nicht eingeführt, so doch von den Staatslenkern jener Zeit belebt, bestärkt und benützt worden. Um auf die Massen zu wirken, reichte der trockene Staatsbegriff, um auch dem Untersten verständlich zu sein, das antike Gewand nicht aus. Eine Volkserhebung, wie sie die Stadion, die Hormayr in Oesterreich, die Stein und Scharnhorst in Preussen träumten, bedurfte stär-

kerer Reizmittel. Nicht bloss wie bisher die poetische, insbesondere die theatralische Form, der vaterländische Stoff sollte dem ethisch-politischen Gehalt Theilnahme erwecken. Das Volk war es müde, Griechen und Römer auf der Bühne handeln und sterben zu sehen; um es zu rühren und anzufeuern waren Helden erforderlich, die seines Blutes, seines Stammes, seiner Sprache waren, mit welchen Gesinnung, Localcharakter, ererbtes Andenken es verband. Zugleich sollte in einer Zeit, wie die der französischen Kaiserherrschaft, welche Länder und Einwohner wie leblose Sachen verschenkte, Jahrhunderte lang Zusammengewesenes auseinanderriss, Unverbundenes zusammenzwängte, das einheitliche Gefühl durch das veredelte Bild des gemeinsamen Herrscherhauses gestärkt, in der persönlichen Treue, die aus der persönlichen Zuneigung entspringt, ein Gegengewicht geschaffen werden gegen die rücksichtslose Kälte gleichgiltigen Völkerschachers.

Da dieses Herrscherhaus deutsch war, so lag es nahe, nicht nur dass das nationale Gefühl der Deutschen in Oesterreich mit jenem für die Regentenfamilie gleiches Stammes sich innig berührte, sondern auch dass die vaterländische Geschichte in jener der mit dem Reich verschmolzenen Dynastie aufgesucht wurde. Für den österreichischen Deutschen lebte in dem habsburgschen Stamme das letzte deutsche Kaiserhaus, dasjenige fort, welches das Reich mit geringen Zwischenräumen seit einem halben Jahrtausend, seit drei Jahrhunderten fast ununterbrochen beherrscht hatte. Seine dynastische Anhänglichkeit an die Regentenfamilie hatte für ihn zugleich den Vorzug, volksthümlich deutsch zu sein; während den Czechen seine nationalen Erinnerungen zu dem einheimischen Premyslidenstamm, den Magyaren zu den Königen aus Arpád's und Hunyád's Hause, den Italiener zur eisernen Krone und zum Löwen von Sanct Markus hinzogen.

Es konnte nicht fehlen, dass aus dem eigenthümlichen Verhältniss, in welchem von allen Völkerstämmen der Monarchie gerade nur der Deutsche zu dem herrschenden Hause sich befand, mannichfache Versuchungen sowol wie unbillige Verdächtigungen für den ersteren entstanden. Der unwürdige Schmeichler konnte hierin eben so wol eine Gelegenheit erblicken, unter dem Scheine des deutschen Nationalgefühls der Person des Regenten zu huldigen, der aufrichtigste Patriot, indem er im Fürsten den Deutschen hervorhob, den Schein des

liebedienerischen Servilismus auf sich laden. Die ausser-österreichischen Deutschen misstrauten einem Deutschthum, das nur die Apotheose eines Regentenhauses bedecken zu sollen schien; die österreichischen Nicht-Deutschen beschuldigten dasselbe, den Zwecken der Regierung zur Erhebung der Deutschen über die übrigen Nationalitäten des Reiches durch die Verherrlichung der ersteren in die Hände zuarbeiten. Um diesen Verdacht von sich abzulenken und die immer stärker anwachsende Empfindlichkeit der übrigen Nationalitäten im Reiche zu schonen, sah die Regierung selbst sich genöthigt, weniger Nachdruck auf die Deutschheit als auf die Gemeinsamkeit der Fürstenfamilie für alle Länder und Volksstämme der Monarchie zu legen und verhielt sich demgemäss gegen die Literatur. So konnte es den österreichischen Nationaldichtern begegnen, gerade dort wo sie am deutschesten waren, zugleich von Unten als servil und von Oben als liberal scheel angesehen zu werden — ein Schicksal, welches auch dem Grössten derselben den grössten Theil seines Lebens hindurch nicht erspart geblieben ist.

Zu der Zeit, als Hormayr die vaterländische Dichtung in's Leben rief, war der Gedanke des Einheitsstaates noch so mächtig, der zugleich deutsche und österreichische Patriotismus des Jahres Neun noch so nachhaltig angeregt, dass die dynastische, deutsche und österreichisch-vaterländische Begeisterung fast ununterscheidbar zusammenflossen. Das Herrscherhaus feiernd, welches der deutschen Nation seit Rudolph zwanzig Kaiser und darunter einen Max und Josef gegeben hatte, feierte der Deutsche in Oesterreich zugleich seine eigene Nationalität. Ihm erschien in dem Gründer des Hauses der Stifter des mächtigsten Reiches, das aus deutscher Wurzel entsprossen ist und dessen gewaltige Krone von den Ufern des Po bis an jene der Weichsel, vom Inn bis zum Pruth ausgespannt, unter Stämmen verschiedenster Herkunft Früchte deutscher Cultur, Sitte und Sprache reifen lässt.

Schon Heinrich Collin hatte auf Hormayr's Andringen in den Balladen „Herzog Leupold vor Solothurn", „Kaiser Albrechts Hund" und „Max auf der Martinswand", welche zuerst in dessen Archiv erschienen, Scenen der habsburg'schen Hausgeschichte poetisch bearbeitet. Nach dem unglücklichen Ausgang des Krieges von 1809, während des Aufenthaltes in Pest, wohin er mit seiner Hofstelle sich hatte zurückziehen müssen,

reifte in ihm der Plan zu einem umfassenden Heldengedicht, welches den ersten Kaiser des Hauses, den Begründer des Reiches, Rudolf von Habsburg zum Gegenstand hatte. Seine ursprüngliche Absicht, dasselbe im deutschen Heldenvers, in der Nibelungenstrophe zu schreiben, die später Egon Ebert in seinem böhmisch-nationalen Heldengedichte „Wlasta" und Anastasius Grün im „letzten Ritter" verwirklichten, gab er selbst wieder auf. Von dem auf nicht weniger als zwölf Gesänge angelegten Gedichte sind nur der Plan und einige Bruchstücke in wenig gefeilten Hexametern vorhanden, unter welchen „der Tanz der Cumanen" und „Ottokar" der Aufmerksamkeit werth sind. Der Dichter gedachte in Rudolf das Ideal eines deutschen redlichen Helden zu zeichnen, dem gegenüber der slavische Ottokar ebenso treubrüchig als durch unmännliche Abhängigkeit von den Launen seiner herrschsüchtigen Gemahlin schwach sich ausnimmt. Alles Licht sollte auf jenen vereinigt, Oesterreich nach Collin's eigenen Worten „missgünstigen und feilen Schreibern zum Trotz" in der Person seines Gründers „für alle Zukunft glanzvoll verherrlicht werden". Der Tod unterbrach sein Vorhaben, welches dann Ladislaus Pyrker mit gleich gutem Willen aber geringem Talent an seiner Statt in's Werk setzte.

Es war ein Missgriff, dessen am wenigsten ein Dramatiker sich hätte schuldig machen sollen, einen historischen Moment, in welchem zwei mächtige Principe in eben so vielen in ihrer Art jede für sich bedeutenden Persönlichkeiten verkörpert thatkräftig einander bekämpften, episch darstellen zu wollen. Der Zwist Rudolf's mit Ottokar glich einem Zweikampf der Führer vor der Front ihrer Heere, nicht dieser selbst. Der welthistorische Gegensatz des Germanen- und der Slaventhums erschien in den beiden Fürsten zu einem persönlichen Duell auf Leben und Tod zugespitzt und eben die Auflösung unüberschaulicher Massen in ein sichtbares Heldenpaar gibt das Motiv zur dramatischen statt zur epischen Behandlung. Es ist der schlagendste Beweis seines mangelhaften dramatischen Berufs, dass Heinrich Collin sich in der zu diesem Stoff, einem der glücklichsten der Geschichte, wie von selbst passenden Form vergreifen, dass er, wo die aus den Charakteren wie von selbst sich ergebende Handlung ihm vorlag, eines erfundenen Apparates von Träumen, Vorhersagungen, Wundern und Unbegreiflichkeiten zu bedürfen wähnen konnte. Der Dichter aber, der gleich

bei seinem ersten Versuch einer vaterländisch-geschichtlichen Tragödie gerade diesen Stoff ergriff, bewies eben dadurch, dass er der erste geborne nationale Dramatiker Oesterreichs sei.

Charakteristisch genug hatte die erste Probe eines Trauerspiels aus der österreichischen Geschichte ein Nicht-Oesterreicher abgelegt. Ein junger Sachse, den der Glanz der ersten deutschen Schaubühne nach Wien gelockt, traf mit dem glücklichen Wurf des Instincts den Punct, von welchem aus die österreichischen Bühnendichter bisher auf das Volk zu wirken versäumt hatten. Zur Zeit des Widerstandsversuches von 1809 zu jung, um an demselben theilnehmen zu können, brannte der feurige Dichter, dessen Tod auf dem Schlachtfeld seinen Kriegsliedern ein Andenken gesichert hat, dessen deren Vorbilder, Heinrich Collin's Wehrmannslieder, bei der Nachwelt entbehren müssen, von der Hoffnung auf den bevorstehenden allgemeinen Befreiungskampf. Im „Zriny“, der, in Wien gedichtet, mit der Braut des Dichters in der weiblichen Hauptrolle, 1812 über die Bretter des Burgtheaters ging, pries Theodor Körner in flammender Schilderung den glorreichen Tod des vaterländischen Helden im Kampf gegen den Erbfeind. Das Publicum, welches den Regulus bewundert hatte, nahm die Römerthat im wohlbekannten ungarischen Dolmán mit verdoppelter Wärme auf. Das zwei Mal von den Türken belagerte und eben so oft erst vor wenigen Jahren von den Franzosen besetzte Wien sah in dem muthigen Opfer das Symbol der ehemaligen und das Omen der künftigen Befreiung und ehrte den kaum zwanzigjährigen „Ausländer“, der es tiefer als alle Inländer patriotisch zu rühren verstand, durch den damals seltenen Hervorruf.

Ein Beispiel des mächtigen Eingreifens vaterländischer Stoffe war gegeben und reizte zur Nachahmung. Ein Talent, gegen den Bruder gehalten zweiten, sonst kaum dritten oder vierten Ranges, Matthäus Collin, versuchte sich sofort an verschiedenen Motiven der heimischen Geschichte. Die wackere Hausfrau und Hauspoetin Caroline Pichler, mit deren Beinamen „die österreichische Staël“ man beiden Theilen Unrecht thut, wetteiferte mit den habsburg'schen Balladen des älteren Collin, wenn nicht an ethischer Kraft, doch an Langathmigkeit. Den letzten Babenberger, den ritterlichen Friedrich den Streitbaren, verarbeitete diese zu einem ihrem vorzüglichsten Product, den

„Schweden vor Prag“, an Leben und Spannung weit nachstehenden historischen Roman, jener zu einem Trauerspiel „im historischen Style“, wie er sagte, aber ohne tragische Grösse. Shakespeare's historische Schauspiele schwebten, der Vorrede zufolge, dem Verfasser als Muster vor: die Vorlesungen A. W. Schlegel's über dramatische Kunst und Literatur hatten, in Wien gehalten, daselbst ihre Spuren hinterlassen. Aber durch oberflächliche Nachahmung derselben liess sich der jüngere Collin zu dem Irrthum verleiten, eine Reihe von Scenen im leidlich geschichtlichen Costüme, welche durch nichts als die Einheit der Hauptperson unter einander verbunden, zwar ein episches Nach- und Neben-, aber kein dramatisches Auseinander der Begebenheiten enthielten, um des unglücklichen Ausganges der letztern willen als ein geschichtliches Trauerspiel anzusehen. Matthäus Collin fertigte in derselben Manier nach dem Vorbild dieses ersten (1813) eine lange Reihe sämmtlich vergessener dramatischer Exercitien zu Hormayr's Taschenbuch an, unter denen „Bela's Kampf mit dem Vater“, eine ergreifende Episode der ungarischen Geschichte behandelnd, wol das gelungenste sein mag.

Den Werken Heinrich Collin's hatte der Reiz des heimathlichen Stoffes, jenen des Bruders die Gabe gemangelt, diesen dramatisch in würdiger Form zu bewältigen. Beides fand sich vereint in dem wunderbar ungekannt aufgekeimten Talent, dessen erstes Auftreten zugleich den technischen Meister verkündigt und durch einen seltsamen Zufall zu lang andauernder Verkennung seiner literaturgeschichtlichen Bedeutung Veranlassung geboten hat

Franz Grillparzer, geb. zu Wien den 15. Januar 1791, ist der erste österreichische Dramatiker, dessen heimathlicher Beiname „der Schiller Oesterreichs“ nicht mehr wie bei Ayrenhoff und Collin von einem Franzosen, sondern von dem Lieblingsdichter des deutschen Volkes entlehnt ist. Schon darin zeigt sich ein Umschwung der öffentlichen Stimmung, welche, am Schlusse des vorigen und am Anfang dieses Jahrhunderts um Oesterreichs willen von Deutschland abgekehrt, nun sich in jenem selbst deutsch und diesem stamm- und geistesverwandt fühlt. Das Ziel des österreichischen Bewusstseins, der Einheitsstaat, ist mit dem Erbkaiserthum erreicht; nun taucht das weitere empor, dass der sichtbare Repräsentant des letzteren, das Kaiserhaus, dass der intelligente Kern der Bevölkerung, der

Träger der durch die Monarchie ausgegossenen Cultur, wissenschaftlichen und Kunstbildung nach jeder geistigen Richtung hin d e u t s c h sei. Die Geburtswehen, unter welchen der verjüngte staatliche Körper dem Schoosse des alten sich entwand, haben ausgetobt. Der mündig gewordene Sprosse erinnert sich dankbar seiner grossen Mutter Germania und die Milch der Cultur, die er aus ihren Brüsten gesogen hat, macht ihn stark, widerstrebende Volksstämme in geschmeidige Gliedmassen seines organischen Leibes umzubilden.

Dass den Dichter nicht wie seinen Vorgänger der ethisch-politische G e h a l t, dass ihn der künstlerische F o r m t r i e b zum Drama zog, geht aus dem Umstand hervor, dass er jenen erst später seinen Schöpfungen einsenkte. Grillparzer's erste Dichtungen, die „Ahnfrau" (1816), „Sappho" (1818), die Trilogie „das goldene Vliess" (1821) verriethen durch nichts den patriotischen Dichter, dessen österreichisch-deutsches Nationalgefühl in „König Ottokar's Glück und Ende" (1825) einen classischen Ausdruck finden sollte. Den stürmischen inneren und äusseren Bewegungen, welche den älteren Collin unter dem Schwanken des Staatsschiffes die poetische Bühnenrede statt der politischen Rednerbühne gebrauchen liessen, stand Grillparzer fern. Der Beginn seines Schaffens fiel in den Anfang einer langen Friedenszeit, in welcher die Segnungen der Ruhe nach anhaltender Störung doppelt genussreich empfunden wurden und der Geist, der Aufregung von aussen her müde, gern in die innerliche Werkstatt wissenschaftlicher Betrachtung und rein ästhetischen Bildens sich zurückzog. Die Lehre der grosseen deutschen Meister, dass die Kunst S e l b s t z w e c k sei und um ihrer selbst willen, aus Lust an der Schönheit der Form getrieben zu werden verdiene, trug durch Vermittlung des Samens welchen die Vorträge der Brüder A. W. und Fr. v. Schlegel, Adam Müller's u. A. in Wien ausgestreut, erst nun bei wieder gewonnener öffentlicher und Gemüthsruhe in Oesterreich ihre Früchte. Daneben fassten die Liebhabereien der Schlegel, ihre Bevorzugung Calderon's und der spanischen Dichter mit Unterstützung des durch Neubekehrte, wie Fr. Schlegel, Zach. Werner, A. Müller waren, neubelebten romantischen Katholicismus daselbst festen Fuss, wo von den Zeiten der spanischen Habsburger her nicht nur reiche literarische Schätze, sondern unerloschene, durch den gleichgesinnten Widerstand gegen Na-

poleon neu angeregte Sympathien aus und mit der pyrenäischen Halbinsel sich erhalten hatten. Spanische Sprach- und Schriftforschung fand in Ferdinand Wolf einen glänzenden Vertreter, das spanische Drama in C. A. West (Jos. Schreivogel, dem bekannten vortrefflichen Dramaturgen des Burgtheaters) einen glücklichen Bearbeiter. Des letztern „Donna Diana“ wurde ein andauerndes Lieblingsstück der Wiener; seine Verwaltung der Burgbühne hob sie von drohendem Verfall wieder zum Range des ersten Schauspiels in Deutschland empor; sein grösstes Verdienst aber, das in den Herzen der Nachwelt dankbar fortleben wird, war die Entdeckung Grillparzer's.

Es ist oft erzählt worden, wie der damals 26jährige, ziemlich scheu und zurückgezogen aufgewachsene Poet das erste, lange im Pult aufbewahrte Product seiner Muse nur widerstrebend dem wohlwollenden Kritiker zur Durchsicht anvertraut habe. Das in der Bibliothek des Hofburgtheaters noch vorhandene Manuscript zeigt die Spuren von Schreivogel's bühnenkundiger Hand,*) der in der „Ahnfrau“ einen Pendant zu dem nach Jean Paul's Ausdruck lustigen Wahnwitz der Werner, Müllner und Houwald sah. Die Eisluft der Schicksalstragödie, die Heinrich Collin schon im Schiller'schen Wallenstein gespürt hatte, wehte Jean Paul aus den Werken dieser drei Männer an, denen er seinerseits Collin's „Wasser- und Leibesdürre“ vorzog. Dessen Trauerspiel des Willens erschien hier geradezu auf den Kopf gestellt und in ein solches der Willenlosigkeit verwandelt. Schiller, indem er die grössere Hälfte von Wallenstein's Schuld den unglückseligen Gestirnen zuwälzte, hatte doch nicht umhin gekonnt, erläuternd und mässigend beizufügen: „in deiner Brust sind deines Schicksals Sterne“. Jene drei Väter der Schicksalstragödie begnügten sich nicht, letzteren Ausspruch zu ignoriren; sie schienen nicht übel Lust zu haben, mehr als die grössere Hälfte, ja das Ganze der Schuld den Gestirnen aufzubürden.

Schiller's Braut von Messina war das Vorbild, auf das sie zu ihrer Rechtfertigung sich glaubten berufen zu dürfen. Hier schien nach dem angeblichen Muster der antiken Tragödie ein blindes Verhängniss zu walten, dem der Einzelne unerbittlich zum Opfer fällt. An das berühmte Schlusswort derselben,

*) Vergl. Laube in der Oesterr. Revue, II. Jahrg., 1. Bd., S. 182.

dass die Schuld der Uebel grösstes sei, knüpfte die fruchtbare Mutter aller Schicksalstragödien, Müllner's Schuld offen an, um darzuthun, dass dieselbe zwar ein Uebel, aber ein unverschuldetes und der tragische Schuldige als Spielzeug des Fatums wie Oedipus, der seinen Vater erschlägt, ohne ihn zu kennen, und seine Mutter ehelicht, ohne es zu wissen, eigentlich schuldlos sei.

Auf das Gleichgewicht zwischen Schuld und Strafe hatten Aristoteles und Lessing, auf die Sittlichkeit des Helden, welche des zeitlichen Untergangs zu ihrer Durchführung bedarf, hatte Collin das Tragische gegründet; die „Schicksalstragiker“ sahen in dem Unglücke des Helden eine Strafe ohne Schuld. Dieser widersinnige zugleich und empörende Begriff gehörte nicht Schiller, sondern war, wie leicht zu zeigen, ihre eigene Erfindung. In der Braut von Messina sollte die Schuld nicht geleugnet, sondern nur statt auf den Einzelnen auf das ganze Geschlecht gelegt, an die Stelle des idealen, in der Brust des Individuums keimenden, ein reales, dem ganzen Hause innewohnendes Schicksalsprincip, das leibliche Blut gesetzt werden. Die Abhängigkeit der psychischen von der physischen Natur des Menschen, welche das Thema der medicinischen Inauguraldissertation Schiller's ausgemacht hatte, trat angeregt durch die Schelling'sche Naturphilosophie, welche in beiden nur Eines sah, in dieser Dichtung bestimmend in den Vordergrund. Nicht der Einzelne schaffe sich freithätig sein Loos, sondern es sei ihm angeschaffen durch das organische Geschlecht, aus dem er entsprungen. Die That Don Cesar's, die vor unseren Augen sich ereignet und mit dem Brudermord Guido's in Leisewitz'ens „Julius von Tarent“ äusserlich so viel Aehnlichkeit hat, dass sie fast Wiederholung scheint, ist doch nicht die wahre Schuld, die durch den Fall des Fürstenhauses von Messina gebüsst wird. Letztere liegt vielmehr weit vor der lebendigen Generation zurück in dem „sündigen Ehebett“, in welches „des Vaters Wahl“, Isabella, die Mutter der beiden, durch den verstorbenen Fürsten, den Vater Don Manuels und Don Cesar's, jenem entrissen und in Folge dessen ihr Mutterschooss von dem erzürnten Ahnherrn, ihrem beraubten Freier, verflucht worden ist. Diese Schuld des Fürsten ist eine wirkliche Folge einer frevlerisch blutschänderischen That, deren gerechte Strafe den Thäter zwar nicht mehr an

seiner eigenen Person, aber an jener seiner aus jenem unseligen Ehebunde entsprossenen Kinder ereilt, in deren Adern sein Blut kreist. Nun lasse sich denken, dass bei dem organischen Zusammenhang, in welchem die leiblichen Nachkommen zu ihren Vorgängern stehen, und bei der engen Bestimmbarkeit des geistigen durch den körperlichen Menschen, die „redliche Natur", wie sie der Dichter nennt, durch das sündenvergiftete Blut, das von den Eltern stammt, in den Kindern Unthaten wirke und so scheinbar ungerecht diese strafend, die nur an den Folgen der Vergehen ihrer Eltern leiden, in Wahrheit gerecht dem Samen des Unheils in seinen Sprossen vergelte.

Also nicht Strafe ohne Schuld, wie die Schicksalstragiker wollten, sondern nur ein anderer Schuldiger und eine andere Schuld, als jene, die wir auf der Bühne mit Augen sehen. Der bestimmende Einfluss des ererbten Blutes hebt zwar die Willensfreiheit und damit die That sowol als wirkliche Schuld derjenigen auf, welche wir unmittelbar strafenden Untergang erleiden sehen, aber der wahre Thäter, der in den Söhnen fortlebende Vater, den wir auf den Bretern nicht sehen und der in diesen nur mittelbar leidet, ist wirklich strafbar.

Was in der Schiller'schen Dichtung der Vater des Messineser Fürsten-, das ist in der Grillparzer'schen die Ahnfrau des Borotiner Grafengeschlechts, nur mit dem Unterschiede, dass von jenem als dem eigentlichen Schuldträger im Stücke bloss gesprochen, diese zugleich auf der Bühne gesehen wird. Hier wie dort hat ein „sündiges Ehebett" den auf dem Stamme ruhenden Fluch geboren; wie dort bei dem blutschänderischen Brauträuber, so findet sich hier bei der ehebrecherischen Gattin volle wirkliche Frevelthat.

Beide Tragödien sind gleichsam nur fünfte Acte, Katastrophen; die früheren Aufzüge, Exposition und Peripetie liegen vor dem Anfang des sichtbaren Schauspiels und werden wie bei den griechischen Tragikern nur erzählt. That und Vergeltung sind wie Wurzel und Krone eines hundertjährigen Waldriesen durch Generationen von einander getrennt; das Laub aber nährt sich vom Saft, der aus der Wurzel emporsteigt. Wie ein Sühnbogen spannt sich die rächende Nemesis über die Folge der Geschlechter vom schuldigen zum gestraften Gliede; die vom Vater zu den Söhnen, von der Mutter zum

Kinde absteigende Blutsgemeinschaft ist das reale physische Band, welches den Thäter mit dem Büsser, den wahren, scheinbar straflos gebliebenen Verbrecher mit dem nur scheinbar als schuldig gestraften Schuldlosen auf natürlichem Wege verbindet.

Nemesis, nicht Fatum herrscht in der Ahnfrau wie in der Braut von Messina. Von einer blinden Laune des Zufalls, welche die Wendnng des Geschickes weder an gegenwärtige noch vergangene, weder an eigene noch fremde That, sondern an eine willkürliche Caprice, an verhängnissvolle Tage und Stunden, an leblose Gegenstände knüpft, wie es in Werner's „24. Februar", in Houwald's „Bild" und „Leuchtthurm" geschieht, die Tieck's und nach ihm Boerne's schneidende Kritiken so treffend gebrandmarkt haben, ist hier nirgends die Rede. Grillparzer konnte mit Recht in der Vorrede zur ersten Ausgabe der Ahnfrau (1817) von sich sagen, es sei ihm nicht eingefallen, ein neues System des Fatalismus aufzustellen. Der Begriff des Schicksals als eines absolut motivlosen ist jenem des Drama's als eines durch und durch motivirten Geschehens so durchaus zuwider, dass jenes allein hinreicht, dieses gänzlich zu zerstören. Beide Dichter haben im Gegentheil es sich angelegen sein lassen, der eine den Fall des Messineser, der andere den des Borotiner Hauses durch die „Greuelthaten ohne Namen", welche dieselben beherbergen, so streng als möglich zu begründen. Diese Verbrechen wirken ungesehen fort, weil im Leibeserben des Verbrechers dieser selbst fortbesteht; weil, obgleich scheinbar eine andere Person, die organische Anlage des Handelnden noch immer die des ursprünglichen Uebelthäters ist; weil in Don Cesar das physische und moralische Naturell des alten Fürsten, im Räuber Jaromir das sündenvergiftete und sündengebärende Blut der Ahnenmutter sich erhalten hat. Die Schuld des Ahnen rechtfertigt dessen Strafe ethisch, die Identität des im Vor- und Nachfahren fliessenden Lebensstroms die Bestrafung des ersteren im letzteren weniger psycho- als vielmehr physiologisch.

Dadurch entsteht eine in sich zurücklaufende Kette von Gründen und Folgen, deren causale Geschlossenheit einen echten Dramatiker vielleicht am ehesten in Versuchung führt, sich über die Bedenken, welche der metaphysischen Grundlage derselben im Wege stehen, hinwegzusetzen. Sein Augenmerk geht

dahin, in die Voraussetzungen der dramatischen Handlung nichts aufzunehmen, was nicht zur Erklärung des Folgenden erforderlich, aber auch dieselbe nicht eher für vollendet zu geben, bevor nicht alles, was durch das Vorangegangene bedingt, aus demselben geflossen ist. Schuld fordert Strafe; ob noch in derselben oder erst in einer künftigen Generation, diese Frage erhält für den Dramatiker nur insofern Wichtigkeit, als es für ihn, dessen Grundsatz Motivirung ist, nicht gleichgiltig sein kann, ob die Bestrafung der That am Enkel des Thäters für den Beschauer oder Leser genügend motivirt erscheine. Der metaphysische Monist, dem das Allgemeine, und der metaphysische Monadist, welchem das Einzelne als solches das allein wahrhaft Seiende ist, werden darüber entgegengesetzter Meinung sein. Jener erblickt im einzelnen Gliede nur das ungetrennt fortlebende Geschlecht, dieser dagegen im Geschlechte nur die Summe der getrennten Familienglieder. Folgerichtig gilt jenem die Strafe der vom Ahnen ererbten Schuld, diesem dagegen nur jene der selbst verübten That für moralisch und, weil zu der allseitigen Motivirtheit, die das Drama fordert, auch die ethische gehört, zugleich dramatisch gerechtfertigt.

Schiller's Braut liegt wie Grillparzer's Ahnfrau die Ansicht der metaphysischen Alleinslehre zu Grunde. Eine bekannte philosophische Schule, welche im Aufgehen des Einzelnen im Allgemeinen der Familie, des Stammes, des Staates das Wesentliche der antiken Weltanschauung erfasst zu haben glaubte, hat darum die erstere „antik“ genannt, obgleich der Dichter die Fabel in's Mittelalter verlegt hat. Die consequente Folge des metaphysischen Monismus, die Aufhebung der Willensfreiheit und damit der moralischen Verantwortlichkeit der Individuen, die ja nur vorübergehende Erscheinungen der allgemeinen Substanz des Geschlechtes sind, bleibt auch hier nicht aus und entlastet, während die ganze Verantwortung den Stammvater trifft, dessen frevelnde Nachkommen. Er allein handelt mit Willen, diese agiren vom Druck der auf ihnen ruhenden Schuld getrieben, aus blindem Drang; er allein ist mit Bewusstsein, sie sind bewusstlos schuldig; das Schicksal, das sie überkommt, gebührt ihm, nicht ihnen und diese Unverdientheit des Unglücks, welche sich nur dem vo:. den

Nach- zu den Vorfahren aufsteigenden Blicke als Verdientheit zeigt, scheint beiden Dichtern das Tragische.

Es ist wol eine Selbsttäuschung, wenn Grillparzer im Verlauf des obenangeführten Vorworts den Zusammenhang des Sprossen mit dem durch Sünde befleckten Stamme lediglich auf „einen verstärkten Anreiz zum Bösen, der in dem angeerbten Blute liegen kann", zurückzuführen und zu behaupten sucht, ein solcher „hebe die Willensfreiheit und die moralische Zurechnung nicht auf". Die Bestrafung der Ahnfrau im Enkel ist nur dann gerechtfertigt, wenn sie, nicht dieser, der thätige Theil, also der Anreiz zum Bösen in diesem nicht bloss verstärkt, sondern unwiderstehlich, der lebendige Jaromir nur das sichtbare Gefäss ist, in welchem der sündige Geist der längst geschiedenen Stammmutter in der Aussenwelt fortfrevelt.

Die Motivirung geht hier so weit, dass sie die Willensfreiheit vernichtet. Da nun ohne letztere keine wahre That, ohne diese aber keine wahrhaft dramatische Handlung denkbar ist, so zeigt sich, warum eine derartige Auffassung des Tragischen, welche die Schuld wie die Strafe dem ganzen Geschlechte des Schuldigen auferlegt, abgesehen von ihrer metaphysischen Grundlage dem Zwecke des Dramatikers entgegen sein muss. Das dramatische Kunstwerk ist auf die Gegenwart berechnet; die sichtbare Handlung soll sich aus den sichtbaren Handelnden und deren sichtbaren Thaten erklären; durch den unsichtbaren wahren Thäter, dessen That bloss erzählt wird, kommt ein in doppelter Hinsicht undramatisches Element in das Drama, das dessen Einheit stört und seine reine Wirkung aufhebt.

Man hat die antike Tragödie mit Recht episch genannt; die Braut wie die Ahnfrau tragen denselben Charakter. Alle drei verlegen die wahre That, welche den Ursprung der Schuld enthält, in eine jenseits der Bühne gelegene und insofern für die Beschauer und intelligible Welt, aus der ihre Folgen in die sichtbare hereinreichen. Zugleich aber datiren sie dieselbe in eine so ferne Zeit zurück, dass die nur intelligible That und die sichtbaren Folgen verschiedenen Generationen eines und desselben Geschlechtes zufallen müssen. Alle drei lassen daher ausser der diesseitigen (sichtbaren) eine für den Zuschauer jenseitige (unsichtbare) Welt im Drama mitspielen

und bedienen sich zur Mittheilung dessen, was in der letzteren geschah, des nicht sicht-, sondern nur hörbaren Elements der Erzählung.

Bis hieher wandeln der deutsche und der „österreichische“ Schiller denselben Weg; von diesem Puncte aus gehen ihre Pfade auseinander. Schiller, unter dem Einflusse der neueren deutschen Philosophie stehend, fasst das Verhältniss der jenseitigen zur diesseitigen Welt auch im Drama als Immanenz, Grillparzer, der Sohn des romantischen Jahrhunderts, als Transcendenz auf. Jener lässt den vorzeitlichen, unsichtbaren Thäter nur in den lebenden Gliedern des Geschlechtes, dieser neben und unter diesen in gespenstischer Gestalt die Bühne betreten. Während die intelligible Welt dort nur in der Hülle und als der unanschaubare Kern der anschaulichen erscheint, bricht sie bei Calderon's Zögling durch die irdische Schale hindurch, um Jenseits und Diesseits, Unsichtbares und Sichtbares als Wunder zu verknüpfen.

Wenn es die Aufgabe der Philosophie ist durch den Gedanken, der Kunst dagegen durch die Sinne, der dramatischen insbesondere durch sichtbare Gegenwart auf das Auge zu wirken, so ist in diesem Puncte Schiller vielleicht philosophischer, Grillparzer ohne Zweifel dramatischer verfahren. Schiller, der Kantianer, schloss das Intelligible, da es die Sichtbarkeit ausschliesst, auch von der Bühne aus; Grillparzer nimmt keinen Anstand, wo die dramatische Wirkung es zu verlangen scheint, dem Beispiele Shakespeare's folgend, das Intelligible seinem Begriffe zuwider sichtbar darzustellen. Wie er in richtiger Erkenntniss dessen, was die dramatische Handlung verlangt, seinem Principe zum Trotz die Willensfreiheit zu retten, den unwiderstehlichen in einen bloss „verstärkten“ Anreiz zum Bösen zu verwandeln sich bemüht, so nimmt er hier, um Vergangenes, wie es die Form des Drama's fordert, als gegenwärtig darzustellen, lieber zur Geistererscheinung, für die es als Intelligibles keine Zeitschranke gibt, seine Zuflucht.

Auf eine Bahn verlockt, welche zum Epischen zurückleitete, strebte Grillparzer's angeborene dramatische Natur sich von dieser zu entfernen. Es ist ein schlagender Beweis seiner specifischen Begabung, dass der ungeheuere Beifall, wie der kleinliche Tadel, welche die Ahnfrau fand, unvermögend waren, sein richtiges Gefühl über den Irrweg zu täuschen.

Gleich die erste Aufführung derselben am 31. Januar 1817 auf dem Theater an der Wien, wobei Sophie Schröder die Bertha spielte, entschied über den Erfolg.*) Der Sturm, der sich gegen das Werk in der kritischen Welt erhob und dessen Nachwehen zum Schaden des Dichters noch bei Gervinus u. A. zu finden sind, gründet sich zumeist auf die ungerechtfertigte Verwechslung seines echt Schiller'schen Nemesisprincips mit dem albernen Müllner'schen Fatum. Die kühne und ethische Vergeltungsidee wurde über unrichtigen Aeusserlichkeiten in den Hintergrund gestellt; Nebenumstände, wie z. B. dass Jaromir sich des Dolches bedient, welcher die Ahnfrau durchbohrt hat u. dgl. m. für die Hauptsache genommen. Grillparzer hatte gut versichern, er kenne nicht einmal die Schule, zu der man ihn zu zählen beliebe; er musste nun einmal ein „Schicksalspoet" sein und sich bis heute gefallen lassen, dem Verfasser des Yngurd und dessen fratzenhaften Nachahmern, zu welchen leider auch seine österreichische Landsmännin Therese v. Artner (die Verfasserin der „That", des „ersten Theils" zu Müllner's Schuld) gehört, in der deutschen Literaturgeschichte die Schleppe zu tragen.

Schon das nächste Werk zeigte, dass sich der Dichter über jene einseitige Auffassung des Tragischen, welche die Schuld dem Geschlecht beimass, zu erheben verstand. Die am 21. April 1818 zum ersten und seitdem bis 1848 über fünfzig Mal auf der Burgbühne gegebene „Sappho", eine Triumphrolle der Schröder, bewies, wie der angebliche Bekenner eines augenlosen Verhängnisses die Sternenschrift des Schicksals in der Brust des liebenden und hochgesinnten Weibes zu entziffern wisse. Auf das düstere Nordlicht einer schuldbeladenen Geistersühne liess der vielgestaltige Dichter plötzliche die südliche Pracht einer in unerwiederter Gluth sich grossmüthig verzehrenden Liebessonne leuchten. Eine tragische Heroine im Sinne des älteren Collin, findet das edelste Weib sich in eine Lage versetzt, wo sie ihr inneres Leben, wie dessen Bianca della Porta, nur auf Kosten ihres äusseren zu retten vermag. Stark genug, dem unwürdigen und

*) Bis zum Jahre 1848 wurde sie auf der Burgbühne 60 Mal und seitdem unter Laube's Direction öfter wieder, zum letzten Male zur Feier von des Dichters 73. Geburtstag am 15. Januar 1864 gegeben. Vergl. Wurzbach biogr. Lex. V. S. 334.

undankbaren Geliebten um einer Anderen willen zu entsagen, fühlt sie sich doch im Innersten zu schwach, den kränkenden Anblick seines ihr geraubten Glückes in fremden Armen auf die Dauer zu ertragen. Wenn sie nicht fallen, ihrem erhabenen Entschlusse nicht selbst in weiblicher Leidenschaftlichkeit untreu werden soll, so muss sie fliehen, nicht vor dem Andern, sondern, so ahnt sie, vor sich selbst. Ihre heroische Entsagung kann nur durch ebenso heldenhafte Verzichtleistung auf ihr Leben gesichert werden; ihr besseres Theil zu erhalten, versenkt sie an Leukate's Felsen ihr irdisches in das Meer, wie nach den Worten der Lessing'schen Emilia, nichts Schlimmeres als den Abfall von sich selbst zu meiden, „Heilige in die Fluthen sprangen."

Nicht mehr das vom Schicksal auserkorene Sühnopfer einer fremden Geschlechtsschuld, die freiwillige Flucht vor der Gefahr eigener Schuldbefleckung steht vor uns. Ihre gefährliche Naturanlage, ihr leicht entzündliches leidenschaftlich wogendes Blut ist nicht wie Jaromir's ererbtes durch die Sünden der Ahnfrau unheilbar vergiftet, sondern der Zähmung wol bedürftig, aber auch fähig, ein „verstärkter Anreiz" zwar, aber ein solcher, der, wie der Dramatiker mit Recht erheischt, die Willensfreiheit nicht aufhebt". Das unwiderstehliche Geschlechtsloos, dem der Enkel hilflos sich preisgegeben sieht, hat sich bei Sappho, der einzelnstehenden, deren „heilig glühend Herz alles selbst vollendet", in die brausende Mitgift eines liebebedürftigen Gemüths und einer dichterisch verschönernden Einbildungskraft verwandelt. Von diesen hingerissen kann sie wol fehlen, im berauschenden Taumel dem mehr geträumten als gekannten Jünglinge Phaon Herz und Hand rücksichtslos hingeben und den beneideten Besitz ihrer gehassten Nebenbuhlerin ebenso schonungslos entreissen wollen. Die leicht verzeihliche Schuld hebt aber die Grösse ihrer kraftvoll entsagenden That um so mehr in's Licht und stellt ihre freiwillige Selbstaufopferung als Trauerspiel des Willens der erbarmungslosen Hinopferung des Einzelnen für das Geschlecht, dem Trauerspiel der Willenlosigkeit entgegen.

Wenn man mit einigen vielgenannten Aesthetikern den Unterschied der antiken von der modernen Tragödie in dem Umstand suchen wollte, dass in jener dem „substantialen" Charakter des Alterthums gemäss der Einzelne die Schuld seines

Geschlechtes, in diesem dem subjectivistischen der neueren Zeit entsprechend, jeder nur die eigene büsse, so hätte Grillparzer in der Ahnfrau eine moderne Fabel antik, in der Sappho eine antike modern behandelt. Wir glauben weder annehmen zu dürfen, dass völlige Schuldlosigkeit des Einzelnen bei voller Schuld des Geschlechts, noch dass blosse Verschuldung des Einzelnen ohne Mitschuld des Geschlechts dem Begriffe des Tragischen entspreche. An dem Schicksale des Oedipus trägt nebst seinem Geschlecht doch gewiss auch er selbst, an jenem des Hamlet tragen ausser dem Prinzen, wie längst nachgewiesen, seine Familie, Umgebung, die Welt am dänischen Königshof mit Schuld. Das einzelne Individuum geht weder in der Gemeinschaft bis zum Verschwinden auf, wie die eine, noch lässt es von den Einflüssen seiner Mitlebenden sich absondern, wie die andere Einseitigkeit behaupten möchte. Die wahre Tragödie wurzelt wie das lebendige Leben selbst, dessen Spiegelbild sie darstellt, in der unaufhörlichen Wechselwirkung des Individuums mit dem Geschlecht, des Einzeldings mit dem Naturganzen.

In der Trilogie „das goldene Vliess“, deren Vorspiel und erste Hälfte, „der Gastfreund“ und „Argonauten“ am 26., deren Schluss „Medea“ am 27. März 1821 in Scene ging, schien der Dichter, der in der Ahnfrau die Katastrophe eines Geschlechts, in der Sappho die einer Einzelheldin dargestellt hatte, das Individuum zugleich mit seinem Hause und dieses in allen Familiengliedern sich auslebend zur Anschauung bringen zu wollen. Aeetes' Verrath an Jason, Medea's Verrath an Aeetes, Jason's Verrath an Medea bilden eine fortlaufende Kette, deren jedes folgende Glied die Vergeltung des vorangehenden ausmacht und welche durch Medea's Rache an Jason, unter welcher sie selbst am schwersten leidet, zum sühnenden Abschluss gelangt. Die Atmosphäre der Treulosigkeit, in welcher Medea am Hofe des Königs von Kolchis aufgewachsen ist, erleichtert sie wie die übrigen Glieder ihres Hauses eines Theiles ihrer Schuld; das Beispiel, das sie selbst an ihrem Vater und Bruder gibt, setzt das Vergehen ihres Gatten in unseren Augen herunter. Wir empfinden den gewaltigen, jeden Sprossen des Geschlechts mit sich fortwehenden Sturm, der durch die Zweige ihres Stammbaumes saust, und ahnen, dass die heillose Unthat des Familiengliedes nur die innerlich angesteckte Frucht sei vom Ast dieses Stammes. Beide vorangehende Theile sind daher

gleichsam nur dazu da, um den dritten zu erklären; sie verhalten sich zu ihm wie Exposition und Peripetie zum schliesslichen schauervollen Ausgang. Dieser bringt es mit sich, dass wie die reife Frucht vom Stiel, so die Tochter des Stammes, Medea, zum Schein sich vom Geschlechtsboden ablöst, während Charakter und Nahrungssaft beiden aus diesem zuquellen. Das Lager und die Piccolomini erst machen Wallenstein's, die Argonauten und der Gastfreund Medea's Wesen verständlich. Wie aus dem abenteuernden Heere der verrätherische Feldherr, so ist aus der irrenden Seeräuberbande der treulose Gatte und die rächende Kindesmörderin erwachsen.

Damit hatte der Dichter den entscheidenden Schritt von der Geschlechtstragödie, in der sich der Einzelne im Ganzen nur wie halberhabene Arbeit ausnimmt, und dem Trauerspiel des Willens, in welchem der Einzelne von seinem Hause wie die freistehende Statue vom Hintergrunde sich völlig abgetrennt hat, zu der reichsten zugleich und vollkommensten Form der dramatischen Handlung gethan, die sich zu jenen beiden wie die freie plastische Bildgruppe zum Hautrelief und zur von allen Seiten abgeschnittenen Einzelbildsäule verhält. Diese bedurfte nur noch eines minder entlegenen, die Herzen der Zuschauer durch unmittelbar vaterländische Beziehungen pathologisch berührenden Stoffes, und das höchste Ziel des zugleich der Form nach vollendeten und dem Motiv nach patriotisch-österreichischen Dramatikers, das nationalgeschichtliche Trauerspiel war erreicht. Schon am 19. Februar 1825 sollte dieser Wunsch Hormayr's und der ihm Gleichgesinnten erfüllt werden.

An diesem Tage erschien „König Ottokar's Glück und Ende“ auf dem Burgtheater. Was Collin episch gewollt, schuf Grillparzer dramatisch: den Zusammenstoss des deutschen und slavischen Princips bei der Gründung des österreichischen Staates. Hatte jener auf die Bühne nur die abstracte Idee des Staates gebracht, so führte nun dieser die concrete Persönlichkeit des Stifters des heimischen Staates auf dieselbe ein. Dem ersten gestattete die Form des Heldengedichtes den glücklicheu Ausgang, dem andern schrieb die des Trauerspiels den unglücklichen vor. Folgerichtig durfte dem Epiker der Sieger, musste dem Tragiker der Besiegte zum Namensträger des Werkes werden.

Dem im Glücke Uebermüthigen gegenüber erscheint der in seinem Sonnenschein Demuthvolle wol leicht zu seinem Vortheil. Jener je mehr er empfängt, findet es desto weniger der Anstrengung werth, dessen würdig zu sein; dieser je mehr ihm wird, desto mehr strebt er, dasselbe zu verdienen. Jener büsst ein, was er hat, weil er es unbesonnen nicht zu erhalten, dieser gewinnt, was er sucht, weil er das Seine klug zu verwalten weiss. Der reiche König von Böhmen, welcher dem Rufe nach seiner Pferde Hufe mit Silber beschlagen lässt, und der arme König der Deutschen, welcher der Sage nach mit fünf rothen Hellern in der Kriegscasse die Donau hinabfährt, Oesterreich und Steyer dem Reich wieder zu erobern, scheinen so ungleiche Gegner, dass der jähe Sturz des einen und der rasche Sieg des andern fast wie ein Gottesurtheil sich darstellt. Die Aufgabe des historischen Dramatikers war, diesen Schein ihnen zu lassen und doch den unvermeidlichen Ausgang der Handlung aus den handelnden Menschen natürlich zu erklären.

Mit bewundernswerthem Geschick hat sich der Dichter ihrer entledigt. Die Wage der Nemesis schwebt strafend über Ottokar's, lohnend über Rudolf's Haupt, und doch greift weder die Göttin noch sonst eine überirdische Macht sichtbar oder unsichtbar fördernd in die Entwickelung des Geschehenden ein; in der Brust beider Helden ruhen nach Schiller's tiefstem Wort „ihres Schicksals Sterne". Das ruhige Bild einer sittlichen Weltordnung, in welcher die Störung die Ausgleichung, die That die Vergeltung dem Naturlaufe zufolge unvermeidlich nach sich zieht, wiederstrahlt aus dem Gemälde. Was uns am Schlusse desselben mit hoher Befriedigung, mit einer dem Wesen der Aristotelischen Reinigung entsprechenden Klärung der Furcht und des Mitleids erfüllt, ist die gefestigte Ueberzeugung von dem unausbleiblichen Siege des ethischen Princips auf dem blossen Naturwege in einem von ethischem Geiste erfüllten organisirten oder sich selbst organisirenden Natur- und Geschichtsganzen.

Deutlich erkennbar und doch ohne störende Absichtlichkeit treten die Träger des ethischen Rechts- und des ihm feindseligen physischen Machtprincips einander gegenüber. Der hochfahrende verwegene und wortbrüchige Böhmenfürst wird von einer gleichgesinnten Gemahlin und eben solchen Heerführern und Höflingen umgeben, der leutselige vor-

sichtige und gesetzesstrenge Rudolf von schlichten schlauen und rechtlichen Söhnen Freunden und Helfern. Jeder schaart die Kräfte, die ihm selbst gleichartig sind, um sich. Ottokar's Anhänger, die wie er selbst nur in der Macht das Recht erkennen, kehren sich bei der ersten Gelegenheit, da ihn die Macht verlässt, auch gegen sein in ihren Augen damit in Verlust gerathenes Recht; während diejenigen, in deren Meinung wie in der Rudolf's nur das Recht die Macht verleiht, weil sie bei Rudolf das Recht gewahren, sich um seine Person sammeln und dadurch der gerechten Sache auch die Macht zuführen. So zerstiebt die Machtfessel, während das Rechtsband sich verstärkt. Jene vermag, wie der Rosenberge Milota's und Zawiš' schmählicher Verrath beweist, nicht einmal gegen den Abfall der eigenen Stammesgenossen zu schützen; das gute Recht Rudolf's flicht deutsche Oesterreicher und Steyrer wie windische Krainer und Kärnthner zu dauerndem Bunde zusammen. Das nur auf physisches Mehrgewicht gegründete Reich fällt mit dessen Herabsinken unrettbar in Trümmer; der auf ethische Bürgerpflicht basirte Staat gewinnt im sichern Rechts- einen unverwüstlichen Boden.

Sinniger zugleich und charakteristischer liess der patriotische Gedanke des auf das Recht gegründeten Einheitsstaates Oesterreich sich nicht verkörpern. Wie auch die Ausführung hinter der Absicht zurückgeblieben sein mochte, das Ziel, welchem die dramatische Nationaldichtung Oesterreichs seit dem Auftauchen der einheitlichen Staatsidee rastlos zugetrieben wurde, war in dieser getroffen. Der eigenthümlich geartete Donaustaat, „den man erfinden müsste, wenn er nicht vorhanden wäre", erschien in des Dichters Darstellung wie ein Wunder der Vorsehung und doch zugleich als Werk treuen männlichen Festhaltens an zweifellosem Rechte.*)

*) Bei Wurzbach, dessen mit anerkennenswerther Sorgfalt zusammengestelltem Artikel über Grillparzer (Oesterr. biogr. Lex. V. S. 334 ff.) auch die Angaben über die ersten Aufführungen der Dramen desselben entnommen sind, findet sich die Notiz, dem Dichter habe bei der Zeichnung Ottokar's die Gestalt Napoleon's vor Augen geschwebt. Gewiss ist, dass beide Gewaltmenschen in der rücksichtslosen Beseitigung des Rechtes Aehnlichkeit haben; gewiss auch, dass beider wärmste Anhänger ihnen zu misstrauen anfingen, als sie jene ihre Willkür selbst auf ihre ersten Gemahlinnen ausdehnen sahen. Napoleon verstiess Josephinen, der er sein erstes Commando, den Keim seiner

Für den deutschen Gesammtösterreicher im Sinne Hormayr's und der Seinen stand in der Dichtung Grillparzer's Oesterreich, wie einst der ältere Collin gewollt, „feilen und missgünstigen Schreibern zum Trotz“ für alle Zukunft glanzvoll verherrlicht da. Die nationalen Sonderrichtungen andersredender Volksstämme, welche durch die Aufnahme in den Gesammtverband ihre selbständige politische Existenz und Geschichte verloren hatten, konnten davon nicht in gleichem Grade erbaut werden. Durch die historische Forschung, welche Hormayr angeregt hatte, war auch bei ihnen das vaterländische Interesse zunächst an der engeren Heimath in den Vordergrund getreten; das Sonderbewusstsein der einzelnen Königreiche und Länder begann mit der Pflege des einheimischen Geschichts- und Sagenschatzes auch in der poetischen Literatur, sei es im deutschen, sei es im engeren Landesidiom sich einen Ausdruck zu verschaffen. Nach dem Muster der österreichisch-patriotischen Dichtung bildete sich bald in Böhmen, in Ungarn eine böhmisch- und ungarisch-patriotische heraus, deren im Anfang nur auf Bearbeitung des heimathlichen Sagen- und Geschichtsstoffes gerichtete Absichten im weitern Verlauf mit den Tendenzen der ersteren sich feindlich berühren konnten.

Böhmen, der geistig regsamste Bestandtheil des Kaiserstaates, hatte dem von Wien kommenden Anstoss zur Belebung vaterländischer Interessen am eifrigsten nachgegeben. Hier lebten Angesichts der theils glänzenden, theils tragischen Spuren, welche die Herrschaft glorreicher Fürstengeschlechter so wie die Wuth blutiger Kriege in der Hauptstadt und im Lande zurückgelassen hatten, reiche geschichtliche und mythische Erinnerungen im Volke fort, welche nur der Berührung mit dem poetischen Zauberstabe harrten, um die Herzen beider seit lange friedlich innerhalb der Riesen- und Erzberge zusammenwohnenden Nationalitäten mit gleicher Wärme zu füllen. Das Erscheinen

Weltherrschaft, Ottokar Margarethen, der er Oesterreich und Steyer, die Grundlagen seiner Macht verdankte. Das Waterloo Ottokar's wurde durch Milota's Flucht, das Marchegg Napoleon's durch Grouchy's Ausbleiben entschieden. Der Hauptunterschied beider aber bleibt, dass Ottokar (in der Dichtung wenigstens) sein Emporkommen glücklichen äusseren Umständen, Napoleon, „der Weltgeist zu Pferde“, dasselbe wenigstens anfänglich dem Einfluss jener Ideen mitschuldete, deren Verfechter er schien, und erst dann erlag, nachdem er an diesen selbst zum Treulosen geworden war.

der in neuerer Zeit so vielfach angefochtenen Königinhofer Handschrift (1817) hatten Czechen und Deutsche mit gleich freudiger Theilnahme begrüsst: in der poetischen Bearbeitung des heimischen Sagen- und Legendenschatzes herrschte, seit ein Nicht-Oesterreicher, Clemens Brentano, mit seiner an Schönheiten reichen, aber durch charakteristische Wunderlichkeiten verunzierten „Gründung Prags“ vorangegangen war, ein förmlicher Wetteifer zwischen den Eingebornen beider Zungen. Carl Egon Ebert (geboren zu Prag 1801) liess seinem böhmisch-nationalen Heldengedicht „Wlasta“ (1828) die vaterländischen Dramen „Bretislaw und Jutta“ (1829) und „Cestmir“ (1835) folgen, in welchen es für den damals herrschenden parteilosen Gesichtspunct bezeichnend ist, dass der Dichter deutschen Stammes in deutscher Sprache den „böhmischen Achilles“ und den „Stier von Cheynow“ pries, welche beide ihre Sporen in Kämpfen gegen die Deutschen sich verdienten. Ebert's Freund, mein Vater Joh. August Zimmermann (als Sohn eines eingewanderten Sachsen geboren zu Bilin den 14. Mai 1793, gestorben zu Dewic bei Prag den 25. April 1869) machte den böhmischen Landesheiligen Johann von Nepomuk, dessen Canonisirung 1829 ihren hundertjährigen Jubeltag feierte, zum Namensträger eines vaterländischen Trauerspiels, das nicht zur Vollendung gedieh, weil dem Dichter unter der Hand der censurwidrige Pfaffenfeind König Wenzel IV zum eigentlilichen Helden des Drama's geworden war. Uffo Horn (geb. zu Trautenau 1817, gest. daselbst 1860) dichtete schon als achtzehnjähriger Student das Ritterschauspiel „Horimir“, worin er die sagenhafte Gestalt des durch seinen Sprung mit dem Rosse vom Wissehrader Burgfelsen in die Moldau herab berühmten böhmischen Harras verherrlichte. Alle diese Erscheinungen, in welchen die Deutschen es den Czechen an böhmischem Patriotismus sogar zuvorthaten, waren mittelbar wenigstens durch Hormayr angeregt, bestärkten und befriedigten das böhmische Vaterlandsgefühl.

Als Grillparzer's „Ottokar“ erschien, schmollten nicht blos die Czechen in Böhmen über die Rolle, welche der Dichter den Böhmenkönig neben dem deutschen Rudolf von Habsburg spielen liess. Ein Slave, Palacky, unternahm es, in seiner bekannten Geschichte von Böhmen die Gestalt König Otakar's wissenschaftlich in einem völlig entgegengesetzten Lichte zu zeichnen, ein Deutsch-Böhme, Uffo Horn, in seiner an jene

sich anlehnenden Tragödie „König Otakar“ (1847) dieselbe poetisch mit einer tragischen Märtyrerglorie zu umgeben. Nicht nur die Darstellung des erstern hat in neuester Zeit einschneidenden Widerspruch, auch das Gemälde des zweiten hat bei jenen, die wie der Dichter auf streng nationalem Standpunct standen, keinen Dank mehr gefunden. Die idyllische Zeit, da beide Volksstämme in Böhmen mit einander in Eintracht lebten, war zur Zeit des Erscheinens des Werkes in der Auflösung begriffen. Von Eifersucht erfüllt sah der Czeche die Behandlung eines czechischen Helden in deutscher Sprache als Raub an der eigenen, der Deutsche dagegen als Verrath seiner Sache an und das Werk, welches bestimmt war, über den Rechtsstandpunct Grillparzer's mittelst des nationalen zu triumphiren, fiel gerade durch den Zwiespalt der nationalen Parteien wirkungslos zu Boden.

In Böhmen begreiflicherweise gehörte die kühle Aufnahme der an das politische Einheitsbewusstsein des Reiches appellirenden Dichtung in der Hauptstadt desselben zu den Zeichen der Zeit. Den unter römischer Draperie verhüllten patriotischen Anspielungen des Regulus hatte das Wiener Publicum zugejauchzt, den im vaterländischen Harnisch offen sich ankündigenden des Ottokar setzte es nüchterne Kritik, achselzuckenden Zweifel, ironisches Stillschweigen entgegen. Ein Vierteljahrhundert hatte hingereicht, aus dem werdenden und sich befestigenden Einheitsstaat einen starren zu machen, der selbst in den Regungen der aufrichtigen Vaterlandsliebe nur bedenkliche Störungen des allein für heilsam geltenden Stillstandes sah. Durch die willigen Opferbestrebungen, welche den an den Rand des Abgrundes gebrachten Staat wieder zum Range einer gebietenden Grossmacht in Europa emporgehoben hatten, waren Erwartungen in den Gemüthern der Einwohner geweckt worden, welche Enttäuschungen nach sich zogen. So oft und so nachdrücklich hatte man zum Besten des Ganzen die unten schlummernden Kräfte von oben her wachgerüttelt, dass, als man es endlich „oben“ zu wünschen schien, jene keine Lust zeigten, sich wie die Geister des Zauberlehrlings auch „zum Besten des Ganzen“ wieder zur Ruhe zu begeben. Die staatspädagogische Erziehung des Volkes durch die Bühne, wie sie die Sonnenfels' eingeleitet, die Collin fortgesetzt hatten, war, als sie durch Grillparzer vollendet werden sollte, mit ihren Früchten den Erziehern bereits

vorangeeilt. Die Angehörigen des Staates, unter den Stürmen der Kriege der französischen Revolution zu politischem Bewusstsein herangereift, sahen sich, statt, wie sie hofften, für ihren Antheil an der Begründung mit einem solchen an der Regierung des Staates belohnt zu werden, einem Zustande zugeführt, der vom staatsrechtlichen Standpunct aus angesehen dem der Unmündigkeit gleich war. Gerade die wärmsten Patrioten, welche schon damals in Oesterreich nicht weniger als die Stein, die Niebuhr, die W. v. Humboldt in Preussen, in einer gemeinsamen Verfassung nicht nur den rechtmässig verdienten Lohn, sondern zugleich das unzerreissbare Einheitsband aller österreichischen Staatsbürger erkannten, mussten es schmerzlich empfinden, wenn sie den in der Grillparzer'schen Dichtung in lichten Farben prangenden idealen mit dem prosaischen Boden der Wirklichkeit verglichen, welche der äussern Macht lieber als innerem Rechte zu trauen schien.

Seit dem Wiener Congress war wie fast im ganzen Europa so auch in Oesterreich ein Riss zwischen Oben und Unten entstanden, dessen Wirkung allmälich allenthalben sichtbar, für den theatralischen Erfolg auch der Muse Grillparzer's nicht ohne Einfluss blieb. Seit den Tagen der Josefinischen Reformidee war der Oesterreicher gewöhnt worden, das Licht „von oben“ einfallen zu sehen; mit dem Beginne der langen Friedensepoche nach dem glorreichen Befreiungskampf glaubte er leider allmälich die Entdeckung zu machen, dass man im Dache die Laden zu schliessen suche. Unheilvoll war die Wendung, welche aus dieser Wahrnehmung hervorging. So gross das bisher den Einflüssen von oben her von unten aus entgegengebrachte Vertrauen gewesen war, so entschieden ward nun das Misstrauen. Willig hatten die Gemüther sich leiten lassen, so lange sie einem von allen ersehnten Verfassungsziel entgegen zu gehen wähnten; nun da die Wege der Lenker und jene der bisher Gelenkten auseinander zu gehn schienen, genügte es alsbald, wahren oder vermeinten Regierungszwecken günstige Absichten irgendwo zu vermuthen, um die Gemüther unheilbar gegen dieselben zu verstimmen. Das Unerhörte geschah, dass derselbe Oesterreicher, welcher ein Vaterland hatte und liebte, als andere Deutsche des ihrigen vergassen, nun, um ja nicht in den Verdacht der Uebereinstimmung mit der Regierung, des Illiberalismus und Servilismus zu gerathen, sich seiner Vaterlandsliebe schämte. Das österreichische

Publicum der zwanziger Jahre liess die nationalste Dichtung seines im edelsten Sinne nationalen Dramatikers fallen, weil es durch die Bewunderung für den darin verherrlichten Gründer des Reiches in den Augen des liberalen Europa's zum Mitschuldigen an den Schritten und Tendenzen der Politik jener Zeit zu werden fürchtete.

Das sichtbare Missvergnügen, welches Grillparzer's Ottokar in Böhmen erregte, hiess die Regierung die leicht verwundbare Eitelkeit der Provinzbewohner schonen. Der grossösterreichische Patriotismus fand von Seite der Theatercensur keine Förderung und sowol Grillparzer als Hormayr sahen sich für ihre vaterländischen Einheitsbemühungen von oben wie von unten mit scheelen Augen angesehen. Den letzteren, heftig und selbstbewusst wie er war, trieb diese unbillige Verkennung seiner Verdienste ausser Landes und machte aus ihm einen ebenso leidenschaftlichen Feind, als er vorher ein Vorkämpfer Oesterreichs gewesen war. Der bescheidene Dichter, dessen Sinn nur auf die Sache gerichtet war, ertrug das Unrecht still und wendete sich, zufrieden seiner von reinster Heimathliebe getragenen politischen Ueberzeugung unvergänglichen Ausdruck verliehen zu haben, unbekümmert um Missdeutung anderen Stoffen zu, die deren noch mehr erfahren sollten.

„Der treue Diener seines Herrn“ (zuerst aufgeführt am 28. Februar 1828) vollendete Grillparzer's Missgeschick. In der modernem Fühlen allerdings unverständlich gewordenen, obgleich echt mittelalterlichen Vasallentreue des Bankbanus gewahrte und verdammte die gereizte öffentliche Meinung als „Hundetreue“ dieselbe motivlose Anhänglichkeit von Person an Person, die sie kurze Zeit nachher an dem schönen Vers des Nicht-Oesterreichers Immermann im Trauerspiel in Tirol:

„Ich glaube selbst, die Lieb' hat keinen Grund“,

mit tiefer Rührung bewunderte.*) Die veränderte Zeitströmung, welche den Anbruch eines neuen politischen Tages verkündete, schien die Beziehung zwischen Herrn und Diener nicht mehr

*) Kaiser Franz, erzählt Wurzbach (a. a. O. S. 350), soll diesen Misserfolg vorausgesehen und dem Dichter gleich nach der Aufführung die Zurücknahme desselben mit den Worten angerathen haben, das Stück sei ihm so werth, dass er es nicht der Oeffentlichkeit ausgesetzt sehen, sondern dem Dichter abkaufen wolle.

als angeborenes, sondern nur noch als vereinbartes Verhältniss erträglich finden und auch hier der immer allgemeiner werdenden Sehnsucht nach dem Rechtsboden einer Verfassung Ausdruck geben zu wollen.

Die beharrliche Scheu der Regierung, in letzterer Richtung vorzugehen, musste bei jener Stimmung im Publicum zu immer ausgedehnteren Massnahmen führen, um politisch gefärbte Stoffe, welche fast immer vaterländische waren, von der Bühne fern zu halten. Der Rothstift des Censors vertilgte unbarmherzig jede missliebig zu deutende Anspielung und den Dichtern, die sich nicht von den Brettern für immer verbannt sehen wollten, blieb keine andere Wahl, als sich der von oben vorgeschriebenen Enthaltsamkeit anzupassen. Je folgenschwerer der Umschwung war, welchen die Juli-Ereignisse in ganz Europa hervorbrachten und der aller Vorsicht der Regierung zum Trotz heimlich auch in den Köpfen aller denkenden Oesterreicher sich vollzog, desto friedlicher sah es in den österreichischen Theatern aus, wo derbe Possen, harmlose Lust- und unpolitische Trauerspiele die Blicke der Zuschauer vom Stande der öffentlichen Angelegenheiten ab- und im engen Kreise privater Freuden und Leiden festzuhalten angewiesen waren. Bauernfeld (geb. in Wien 1802) mit seinen gewandten Conversations-, Deinhardstein (geb. zu Wien 1794, gest. 1859) mit seinen zwischen Lust- und Schauspiel schwankenden historisch costümirten Genrestücken gaben den ungefährlichen Ton an; Grillparzer selbst, da er die vaterländisch geschichtliche Dramatiker-Laufbahn sich verschlossen sah, stimmte wider Willen ein. Die Periode des ästhetischen Phäakenthums im Capua der Geister, welche der Dichter selbst im heiligen Zorne mit dieser Bezeichnung gebrandmarkt hat, nahm in den ersten dreissiger Jahren zu Wien ihren Anfang.

Manch grünendes Blatt, das wie das Trauerspiel „Des Meeres und der Liebe Wellen“ (1831), die Calderon'sche Reminiscenz „Der Traum ein Leben“ (1834) und das für ein Publicum, das durch brillante Oberflächlichkeit verwöhnt zu werden begann, viel zu sinnige Lustspiel „Weh dem, der lügt!“ (1838) aus Grillparzer's poetischem Lorbeer fiel, manch schöneres noch, das wie „Libussa“ in des Dichters Pulte ruht, oder wie die nicht über die ersten zwei Acte hinaus gediehene wahrhaft Shakespeare'sche „Esther“ schon im Keime starb, lassen uns nicht den

dichterischen Werth vermissen, aber den erzwungenen Mangel des national-politischen Kernes, des vaterländisch-geschichtlichen Motivs bedauern. A. W. Schlegel beklagte, dass Schiller nur die Episode des Wallenstein, nicht in zusammenhängender Folge wie Shakespeare die merkwürdigste Periode der englischen, so die der deutschen Geschichte, den dreissigjährigen Krieg behandelt habe; wir dürfen uns wohl beschweren, dass eine vorzeitige Schweigsamkeit dem berufenen Sänger der österreichischen Geschichte den Mund geschlossen hat.

Halm's aufgehendes Gestirn, das mit seinem ersten Werk, der vielbeweinten Griseldis, auf seiner Mittagshöhe stand, gab durch sein reichblühendes bewegliches Formtalent dem abgenöthigten Quietismus der dreissiger Jahre ein berauschendes Opiat an der Stelle des gesunden nationalen Trankes. Er und seine Nachfolger griffen in alle Richtungen der Windrose nach dramatischen Motiven, weil sie das eigentliche Gebiet, wo der Dramatiker eines Volkes die Stoffe für seine formgebende Kunst suchen soll, die Geschichte desselben aus äusseren Gründen brach liegen lassen mussten.

Die eigenthümliche Entwickelung des Drama's in Oesterreich als einer im Interesse des einheitlichen Gesammtstaates von oben geförderten Dichtform bricht hier ab. Sonnenfels und Hormayr als Patrioten, Ayrenhoff, Collin und Grillparzer als dramatische Dichter haben im Namen und im Geiste der gesammtstaatlichen Regierung ein nationales Theater und ein nationales Drama zu schaffen versucht, um mittelst derselben ein nationales österreichisches Bewusstsein zu erwecken. Als jene Theilnahme schwand, sich in Misstrauen verkehrte, büsste auch die österreichische Dramatik ihre Eigenthümlichkeit ein und zeichnete sich vor der übrigen deutschen Poesie nur durch ihre vollkommene politische Unschuld aus. Der feurige Patriotismus wanderte aus und zwang sich, weil er sein Vaterland nicht werkthätig lieben durfte, dazu, dasselbe zu hassen. Kein Land hat so viele und so schneidige politische Lyriker hervorgebracht, als jenes, wo das Wort Politik aus dem heimischen Lexikon gestrichen schien. Das Drama aber blieb mundtodt, bis die steigende Temperatur in den deutschen Nachbarstaaten im „Deutschen Krieger“ (1846) und dem als Ereigniss begrüssten „Grossjährig“ (1847) von Bauernfeld auch ihm die Zunge zu lösen schien. Hebbel liess sich in Wien nieder und

verpflanzte die Fragen der Gegenwart auf die österreichischen Bühnen. Die Stürme des Jahres 1848 machten die letzten Schranken fallen, aber sie brachen auch den Zauber, durch welchen bis dahin die Thätigkeit nicht bloss des Schauspiels, sondern auch die der Schule, der Kirche, der gesammten öffentlichen Angelegenheiten an die Leitung von oben gebannt war. Hatte die Bühnenrede Collin's einst die Rednerbühne ersetzen müssen, so trat mit der rechtlichen Aufrichtung der gesammtstaatlichen Verfassung die letztere in ihre Rechte ein. Das Drama in Oesterreich hat seine von oben ihm zugetheilt gewesene staatspädagogische Aufgabe ausgespielt; welche Stelle für das Gesammtstaatsbewusstsein durch die nun an der Neubildung Oesterreichs mitthätigen Kräfte von unten ihm zugefallen sei, werden erst Späterkommende zu überblicken im Stande sein.



Shakespeareana.



Hamlet und Vischer. *)

Boerne, dem Vischer hierin folgt, hat bekanntlich den Hamlet das Symbol des deutschen Volkes genannt. Wie gross und folgenreich in politischer Beziehung dieser Auspruch immer sein mag und ist, in ästhetischer hat er dem richtigen Verständniss des Drama's unstreitig geschadet. Jede symbolische Deutung eines Kunstwerkes blendet das Auge für dieses selbst, indem sie das Interesse für den symbolisirten Inhalt an die Stelle desjenigen für die symbolisirende Form schiebt. Weil nun jedes Mitglied des deutschen Volkes dieses gern so hochsinnig tapfer edel grossmüthig moralisch und christlich, nach Umständen auch modern skeptisch aufgeklärt und speculativ philosophisch erblicken möchte als möglich, muss Hamlet, dessen Symbol, nothwendig dies alles, kurz je nach der Ausmalung eines jeden ein in seiner Art vollkommenes Tugendmuster sein, dessen Fehler, nie zum Handeln zu kommen, eben nur aus Uebermass von Tugendhaftigkeit entspringt. Also fort mit jeder Auffassung, welche den dänischen Prinzen etwa in minder günstigem Licht erscheinen liesse! Hamlet muss ein Held sein, weil das deutsche Volk einer sein will, und dass es bei ihm immer beim Vorsatz bleibt, ist für dieses eben die beste Entschuldigung stets das Gleiche zu thun.

Diese pathologische Auffassung hat den Charakter Hamlet, nicht das Stück, zum Liebling des deutschen Publicums gemacht. Der bequeme Quietismus, der am liebsten beschaulich die Hände in den Schoos legt, sieht sich in der Person des träumerischen Prinzen mit allen Reizen des Talentes, der Bildung und der feineren Sitte ausgestattet, ja sogar mit dem

*) Wiener-Zeitung Jahrg. 1861. N. 238 u. ff.

Glanze tragischer Verklärung umgeben. Wenn man den tödtlichen Ausgang weglässt, der ja nur durch einen schlimmen Zufall herbeigeführt wird, kann es eine leichtere Art zum Helden zu werden, ohne den Finger zu rühren, eben nicht geben und den Ruhm der Gewissenhaftigkeit hat Hamlet noch obendrein. Nicht jeder kann Heerführer und König sein, aber ein Hamlet, dessen prinzliche Geburt eigentlich nur wie eine Nebensache erscheint, ein Studirter von Wittenberg, ein feiner Kunstkenner, sinniger Dilettant, eine hochgebildete tiefempfängliche Natur glaubt mancher zu sein oder doch sein zu können. Wie im Faust der Stand der Gelehrten, aber fruchtlos Ringenden, so hat im Hamlet Vieler Meinung nach jener der Gebildeten, aber Unproductiven im allgemeinen tragische Würde erlangt. Wir sind lauter Hamlets-Naturen, hat man mit einigem Recht von der gegenwärtigen Generation gesagt; dass wir aber in diesem Geständniss noch unserer Eitelkeit geschmeichelt glauben, dafür sollte man sich Shakespeare am wenigsten dankbar fühlen.

Denn ihm gewiss ist es im entferntesten nicht beigekommen, im Dänenprinzen der Schauwelt ein Ideal hinstellen zu wollen. Es müsste wunderlich zugehen, wenn der gesündeste aller dramatischen Dichter die erste Regel des gesündesten aller dramatishen Aesthetiker ausser Acht gelassen hätte, niemals einen vollkommen Tugendhaften zum Helden einer Tragödie zu wählen. Gewiss hat Vischer, auf welchen wir uns hier vorzugsweise beziehen, weil er im zweiten Hefte seiner kritischen Gänge nicht nur alle bisherigen Ansichten über Hamlet einer erneuerten Kritik unterzogen, sondern seine eigene zugleich mit dem ganzen Gewichte seines wohlverdienten Ansehens zur Geltung zu bringen gesucht hat — gewiss hat er Recht, wenn er Goethe's bekannter Zergliederung vorwirft, dieselbe habe den Prinzen zu einfach, zu schön genommen. Hamlet ist nicht bloss ein köstliches Gefäss, das nur liebliche Blumen in seinen Schooss aufnehmen sollte, in welches aber statt dessen ein Eichbaum gepflanzt wird, er ist auch wie Vischer sich ausdrückt, Zug für Zug ein sonderbarer Kauz, er ist schief gewickelt, er trägt einen Pfahl im Fleisch. Er ist der geborene Melancholiker; eine Krankheit sitzt in ihm, die ihren Sitz in dem dunklen Naturgrunde des Individuums hat. Der rechte Dichter, wie Shakespeare nach Vischers Urtheil,

dem wir vollkommen beistimmen, recht einleuchtend zeigt, meint nicht ein Charakterbild zu entfalten, wenn er nur eines Menschen Gesinnungen ausspricht; er setzt vielmehr den geistigen Kern ganz in die Stimmungs-Atmosphäre, in den psychischen Grundton seines Helden.

Man sieht sogleich, wie hier alles auf eine psychologische Erklärung des Charakters hinzielt, weit mehr als auf eine ethische oder gar politische. Die kritische Frage ist nicht, ob Hamlet ein moralischer, sondern ob er ein aus seinen psychischen Bedingungen psychologisch richtig entwickelter Charakter sei. Die Aufgabe des dramatischen Dichters ist ein psychologisches Rechenexempel, seine Methode ein Calcul, der aus gegebenen Grössen das allein mögliche Facit heraus- und zur Anschauung bringt. Je schlagender dies durch die dargestellten Personen selbst geschieht, desto vollkommener die dramatische Kunst. Die Voraussetzungen, welche der Dichter hiebei über die psychische Naturbeschaffenheit seiner Figuren macht, sind seine dramatischen Axiome; er hat darauf zu achten, dass sie nicht innerlich unmöglich seien. Aus einer absurden Hypothese vermag der unfehlbarste Calcul keine stichhaltige Folgerung zu ziehen; aus möglichen und wahrscheinlichen Voramnahmen ergeben sich ungesucht erlaubte und geforderte Consequenzen.

Seitdem die Kritik aufgehört hat, die Erklärung des Schicksals dramatischer Personen anderswo als im Thun dieser selbst zu suchen, ist die psychologische Seite, welche sie der Beurtheilung darbieten, für diese die wichtigste. So lange man sich der selbst in Bezug auf die antike Tragödie irrigen Ansicht hingab, die alte Welt habe das Loos des tragischen Helden nur als blindes Fatum aufgefasst, konnte die psychische Qualität derselben in den Hintergrund gedrängt werden; das Schicksal, verdient oder unverdient, ereilte sie doch. Aber schon den Winken des Aristoteles kann man es abmerken, dass von ihm das tragische Verhängniss als verschuldete Nemesis gemeint worden sei. Mit der Aufgabe, die Strafe aus der Schuld, muss sodann nothwendig die weitere sich einstellen, die Schuld aus dem Charakter zu erklären.

Weder symbolische Deutungen noch pathologische Sym- und Antipathien, psychologische Aufschlüsse hat die Dramaturgie uns zu liefern. Aufschlüsse über das Seelenleben des

Helden, nicht des Dichters in erster, des letzteren höchstens in zweiter Reihe, während das klatschhafte Unwesen unserer Zeit, das sich für literar-historische Wissbegierde ausgibt, sich darin gefällt, im Dichtwerke vor allem das Spiegelbild des Verfassers aufzuspüren. Möchte daher auch, wie man behauptet, Shakespeare dem Hamlet einen Theil seiner eigenen Naturanlage geliehen haben, den Beurtheiler des Prinzen geht zunächst dieser, nicht Shakespeare an. Nicht dass Hamlet in Shakespeare's, sondern dass Shakespeare in Hamlets Weise spreche, d. h. wie dieser allein sprechen kann, muss die Kritik zu erhärten im Stande sein, wenn das Charakterbild des letzteren für ein Meisterwerk gelten soll.

Immer wird mir darum unheimlich zu Muthe, wenn aus den dramatischen Werken klassischer Meister Selbstbekenntnisse dieser letzteren sollen gesammelt werden. Gerade je grösser dieselben als Charakterzeichner dastehen, desto bedenklicher wird es sein, Geständnisse ihrer Personen für die ihren gelten zu lassen. Wenn nicht andere Quellen vorliegen, aus welchen die eigene Uebereinstimmung des Dichters mit demjenigen, was er einem oder dem andern seiner Helden in den Mund legt, erhellt, werden wir billig Anstand nehmen, den Schöpfer der die Götter lästernden Jokaste selbst für einen Gotteslästerer zu halten. Bei Shakespeare fehlen dergleichen, wollen wir nicht wie Tieck und andere dessen Sonette für einen Abglanz seiner äusseren, wie neuerlich Storffrich (D. G. Barnstorff) versucht hat, seiner inneren Erlebnisse nehmen. Kein Dichter ist so reich an Belehrung, wie Charaktere der mannigfachsten Art in den mannigfachsten Situationen über die verschiedenartigsten Dinge ihrem Wesen gemäss gedacht haben müssten und müssen, von keinem wissen wir so wenig, wie er selbst darüber gedacht hat. Es wäre ein frevelhaftes Beginnen, um der Neugier willen, in seiner Seele zu lesen, ihn des höchsten dramatischen Lorbeers berauben zu wollen, dass keiner wie er in anderer Seelen zu lesen und aus denselben zu sprechen verstanden habe.

Lassen wir es folglich dahingestellt, ob er im Hamlet sich selbst porträtirt, ob er, wie Vischer meint, wenigstens in dem so berühmten Monolog, dass er beinahe schon aufgehört hat, eine Berühmtheit zu sein, einen schlagenden Beweis davon niedergelegt habe. Der letztere soll darin liegen, dass Shakespeare,

wie aus den Reden des Geistes sowol, wie aus denen des Prinzen hervorgeht, eine Vorstellung vom Fegefeuer gehabt habe, die ihn mit grauenhaften Entsetzensbildern verfolgte, dass der freie klare Shakespeare auf einem Punkt seines Denkens unfrei gewesen sei d. h. nicht mit Vischer's religiösen Ansichten übereingestimmt habe. (a. a. O. S. 116.) Wenn der Geist von seinen Qualen eine so haarsträubende Schilderung entwirft, wenn dieselben ein Mann leiden soll, der an Würde, Helden- Regenten- und Menschentugenden einzig im Leben dastand, warum? weil er nach Tisch, im Verdauungszustand, ohne Beichte und Absolution gestorben sei, so soll diess ein deutliches Zeichen sein, dass Shakespeare hier über Erforderniss von dem Seinigen, von seinem Aberglauben hinzugethan habe. Hätte es nicht, meint Vischer, ganz hingereicht, des Geistes Sehnsucht nach Erlösung nur darein zu setzen, dass er nicht ruhen darf, sondern umgehen muss, da dies ja im Geisterglauben von jeher und überall die stehende Annahme gewesen sei? Es ist ihm, der überall von obiger Annahme ausgeht, für die freilich eben jene Stelle, die er unter derselben auslegt, erst den Beweis schlagend führen soll, offenbar mehr als fatal, dass sich dieser Hamlet-Shakespeare hier auf den abergläubischen Standpunct des katholischen Dogma's stellt, gerade so, als ob nicht nur Hamlets Umgebung und vielleicht dieser selbst. ungeachtet er in Wittenberg studiert hat, sondern, wenn jene Annahme wahr ist, sogar Shakespeare an dieses geglaubt hätte. Vischer hätte noch weiter gehen, er hätte sich überzeugen können, dass nicht nur an dieser, sondern noch an vielen anderen Stellen, z. B. Act 3, Scene 1, wo Hamlet der Ophelia anräth, in ein Kloster zu gehen, Act 3, Scene 3, wo Hamlet den König, der im Beten begriffen ist, nicht tödten will, weil er sonst gegen Himmel ginge, während die Rechnung seines eigenen Vaters, der in Wüstheit, voll Speise, in seiner Sünden Maienblüthe ermordet ward, nur der Himmel kennt und sie wahrscheinlich schlecht steht, was er ausdrücklich unsere Denkart und Vermuthung nennt, dass am meisten endlich Act 5, Scene 1 bei Opheliens Leichenbegängniss Gebräuche und Ritualien erwähnt werden, die es ganz unzweifelhaft machen, dass Shakespeare sich den Hamlet in einer katholischen Umgebung, ja selbst in diesem Bekenntnisse aufgewachsen gedacht habe. Es würde, wenn Vischers obige Annahme Grund hätte, sich allerdings hieraus folgern lassen, was einige englische Commen-

tatoren in der Zeitschrift The Rambler bekanntlich gefolgert haben, Shakespeare selbst sei orthodoxer Katholik gewesen. Schiller, der Schöpfer der Maria Stuart und der Jungfrau von Orleans, müsste es demzufolge wenigstens mit gleichem Rechte gewesen sein. Für den Geist des katholisch gewesenen alten Königs reicht es nicht hin, denselben blos umgehen zu lassen, denn das ist ja in allem also auch im protestantischen Gespensterglauben üblich; hier gehört die Schilderung der Qualen im Fegefeuer nothwendig dazu als ein Zug, der zur Ausmalung des Bodens, auf dem sich der Hamlet bewegt, unentbehrlich ist. Shakespeare braucht nichts von Eigenem hinzu-, er braucht nur gegeben zu haben, was nicht fehlen durfte, um das düstere Gemälde des dänischen Hofes zu vollenden. Weit gefehlt also ein schlagender Beweis für die Richtigkeit obiger Annahme zu sein, erscheint jene Stelle erst unter Voraussetzung dieser Annahme als das, was sie nach Vischer sein soll, als eine übertreibende Hinzuthat aus Eigenem.

Es ist nun gegen alle Regeln dramatischer Exegese, eine im Drama entwickelte Ansicht, eine ausgesprochene Sentenz für des Dichters eigene zu halten, so lange eine Aussicht vorhanden ist, dieselbe vom Standpunct und aus dem Wesen des dramatischen Charakters, dem er sie zuwies, zu erklären. Der dramatische Dichter denke für sich wie er will; wenn er nur seine Personen denken, sprechen und handeln lässt, wie sie ihrer psychischen Natur und der Situation gemäss allein denken, sprechen und thun dürfen. Ja, wenn eine gewisse Erklärungsweise des Hamlet, von der weiter unten die Rede sein wird, die richtige sein sollte, so hätte Shakespeare überdies gute Gründe gehabt, seinen innerlich wahrhaftigen, äusserlich mit einer steten Maske bekleideten Prinzen gerade in eine Umgebung von Formen und kirchlichen Gebräuchen hineinzustellen, aus welchen für Hamlets trübsinnige Auffassung das Ungeheuer Gewöhnung längst allen Sinn hinweggefressen hatte.

Wenn aber Vischer zum Beweis, dass Shakespeare selbst sich mit solchen furchtbaren Phantasien getragen habe, sich weiter auf die Stelle des Claudio in Mass für Mass (Act 3 Scene 1) beruft: Ja aber sterben u. s. w., in welcher eine allerdings grauenerregende Schilderung des Todes enthalten ist, so möchte vielleicht ein anderer in dem gewiss nicht nicht zufälligen Umstand, dass die dortigen Bilder des Zustandes der Seelen nach dem Tode aufs nächste mit jenen der

Dante'schen Hölle verwandt sind, und dass Claudio ein Italiäner ist, weit eher einen neuen Beweis dafür finden, wie gänzlich sich Shakespeare bis ins kleinste in die gewählte Situation und in die Anschauungs- und Sprechweise der darzustellenden Personen hineinzuleben gesucht und meisterhaft gewusst, als dafür, dass er in diesen nur Gelegenheiten gesehen habe, seine individuelle Denk- und Fühlweise an Mann zu bringen. Statt wie Vischer unsern Dichter in jenen Stellen des Mangels an Objectivität zu zu beschuldigen, bewundern wir vielmehr an ihm die Höhe derselben. Auch die merkwürdige Unterschiebung von Gervinus, die nach Vischers eigenem Ausdruck gewiss ganz Irrthum ist, von ihm aber nichtsdestoweniger als Bestätigung seiner Ansicht herbeigezogen wird, vermag uns nicht irre zu machen in Shakespeare's Vertheidigung. Was Vischer das Verfehlte nennt und worin er die Einmischung von des Dichters eigener in diesem Punct krankhafter Subjectivität zu gewahren glaubt, dass derselbe nemlich den Prinzen vor Leiden nach dem Tode sich fürchten lasse, ist gerade das Richtige und wird von Vischer nur desshalb hartnäckig verkannt, weil Hamlet nun einmal dem hergebrachten Theatervorurtheil zulieb durchaus nur ein Held, ja sogar grossartig tapfer sein soll. Wie es nun komme, dass er trotzdem nie zum Handeln gelangt, das erfordert allerdings psychologische Aufschlüsse.

In dem dunkeln Naturgrund des Individuums sucht Vischer den Aufschluss für Hamlets psychologischen Charakter, welcher durch jene Dunkelheit eben nicht heller zu werden verspricht. Die Psychologie ist niemals die starke Seite der Schule Hegels gewesen und es müsste wunderbar zugehen, wenn sie es plötzlich für den Aesthetiker derselben würde. Je schwächer eine Psychologie ist, desto mehr Angeborenheiten an der menschlichen Seele kennt sie, die wie die Lebenskraft der alten Physiologie und die physikalischen Kräfte der Naturlehre weiter nichts als gelegene Hüllen für das unangenehme: Ich weiss nicht sind. Die angeborene Anlage ist wie der transcendental freie Wille ein schlechthinniger Anfang, eine Ausnahme vom Causalgesetz, eine positive Willkür. Wo der Physiker eine Naturerscheinung weiter nicht zu erklären vermag, postulirt er eine Kraft; wo dem deducirenden Psychologen der Athem ausgeht, schiebt er eine angeborene Anlage vor. Der psychologische Aufschluss mittels des Angeborenseins ist das Gegentheil eines Aufschlusses,

ist das Räthsel selbst. Vom dramatischen Dichter verlangen wir nicht nur, dass er sich die Aufgabe stelle, wie dieser oder jener Charakter unter gegebenen Verhältnissen sich entfalten werde, sondern auch wie er unter denselben sich gestalten konnte, ja musste. Der Charakter ist nicht mit einmal fertig; das flüssige Erz wird durch Feuer und Schlauch in feste Formen gegossen. Der dramatische Dichter übersieht wie ein Wanderer von hoher Bergspitze den zurückgelegten wie den noch zurückzulegenden Weg seiner Personen; je mehr uns sein Werk in den Stand setzt, aus der psychischen Gegenwart seiner Helden auf deren psychologische Vergangenheit zurück- und auf ihre Zukunft vorauszuschliessen, desto vollkommener ist es. Das psychologische Causalgesetz, das Gesetz der Motivirung ist die Grundlage aller dramatischen Poesie. Für einen Dichter wie Shakespeare darf es keine psychischen Wunder geben.

Geschichtschreibung und dramatische Dichtung unterscheiden sich hier auf bemerkenswerthe Weise. Eine motivirt wie die andere, die erstere jedoch nur beschränkt durch ihre mangelhafte Kenntniss, die letztere unbeschränkt durch freie Schöpfung der Motive. Daher ist in der Geschichte die Dunkelheit erlaubt, weil um der Dürftigkeit der Quellen willen nur zu oft unvermeidlich, im Drama ein Fehler, weil hier alles der Wahl des Dichters anheimgegeben ist. Der Historiker empfängt, der Dichter schafft seine Charaktere; eine dramatische Dichtung muss durchsichtig sein, die Geschichte wird es nie.

Was nun soll die Berufung auf den dunkeln Naturgrund des Individuums? Shakespeare müsste in der That ein armseliger Dramatiker gewesen sein, wenn er nöthig hätte, vom Zuschauer sich einen solchen vorausgeben zu lassen. Wahr ist es, im Anfang mag uns im Hamlet ebensogut wie in anderen dramatischen Personen manches, ja vieles unverständlich, räthselhaft erscheinen. Dem Schöpfer derselben muss ihre psychisch nothwendige Entwicklung von vornherein klar vor Augen gestanden haben und dem Beschauer muss sie es geworden sein, bevor der Vorhang gefallen ist. Wenn der dunkle Naturgrund etwas in Worte und Gründe absolut Unauflösbares in der Persönlichkeit Hamlets bezeichnen soll, dann ist die letztere reine Caprice des Dichters und wir quälen uns umsonst.

Jedes wirkliche Individuum, unser eigenes Ich einbegriffen, ist uns und anderen ein bis in seine tiefsten Elemente nicht

zerlegbares Räthsel und darf es bleiben, weil die Summe seiner bestimmenden Bedingungen unendlich ist; ein poetisches Individuum hat dieses Recht nicht, weil die Summe der Bedingungen, in welche der Dichter es versetzt, eine von dessen Willen und Gesichtskreise abhängige endliche ist. Beide unterscheiden sich wie ein auf natürlichem Wege eingetretenes Naturereigniss von einem Experiment. Bei jenem wirkt die Totalität, bei diesem nur eine gewisse Anzahl mit Vernachlässigung der übrigen herausgehobener Bedingungen mit. Je mehr die Menge der letzteren der Summe der überhaupt erforderlichen sich nähert, desto mehr gleicht das auf künstlichem Wege Erzeugte dem auf natürlichen Wege Entstandenen, das Kunst- dem Naturwerk.

Es ist eine arge Täuschung, welche zunächst Kants Ausspruch, dass das Kunstwerk wie ein Naturwerk und dieses wie jenes sein solle, veranlasst hat, wenn sich die neuere Philosophie mit dem Gedanken trug, in der Kunst eine (höhere) Natur zu sehen. Im Gegentheil ist die Kunst stets dürftiger als die Natur, weil ihr eine Menge jener Bedingungen abgeht, unter welchen die letztere producirt; jedoch sie ersetzt diesen Mangel durch die grössere Freiheit, mit welcher sie in diesem geringeren Bereiche von Umständen schaltet. Die Kunst schafft den Schein des Lebens, die Natur dieses selbst. Die Philosophie des Idealismus hat den Standpunct verrückt, und indem sie die Natur zum Schein der Idee herabsetzte, den Schein des Scheins, die Kunst, ins Reich des Seienden erhoben.

Im heitern Reiche des Scheins darf kein Dunkel übrig bleiben. Selbst Vischer bemerkt, das Temperament, die angeborne Melancholie sei noch nicht der ganze Mann; Hamlet sei seine Melancholie zu pflegen gewohnt, und dies führe zum Willen als dem Kern des Charakters. Man sieht, scharfe Unterscheidung psychischer Phänomene ist seine Sache nicht, denn kurz vorher hiess ihm die Stimmungsatmosphäre der geistige Kern des Charakterbildes. Wir vergeben ihm dies um des Zugeständnisses willen, das in den Worten: zu pflegen gewohnt liegt. Gewohnheit ist ein Zustand, in welchem das Vorausgegangene das Nachfolgende motivirt, und damit sind wir auf dem Felde dramatischer Psychologie. Der dunkle Naturgrund hat sich in eine nun nicht mehr dunkle Gewohnheit verwandelt, in welcher das Folgende durch das Vorhergehende klar wird. Jede Gewohnheit ist ursprünglich etwas von aussen Gekommenes, das durch Wieder-

holung allmälig zur Macht in der Seele anwächst und zuletzt, unfähig geworden, durch andere Mächte beherrscht zu werden, damit endet, diese selbst zu beherrschen. Hier sodann ist der Ort, nachdem der Kern des Charakters auf eine tief eingewurzelte Gewöhnung zurückgeführt worden, Aufschlüsse zu geben über den Ursprung der letzteren selbst, und so das Dunkel eines dramatischen Seelenlebens bis in die tiefsten, dem Dichter wie dem Beschauer noch zugänglichen Abgründe zu lichten.

Obiges Dunkel, wie alle Commentatoren Hamlets übereinstimmend erklärt haben, liegt in desselben Unfähigkeit zum Handeln zu gelangen. Der Prinz erscheint von vernherein als das rechte Gegentheil einer dramatischen Persönlichkeit, indem er die That, zu der ihn das Schicksal ausersehen zu haben scheint, nicht nur nicht vollzieht, sondern vielmehr alles Erdenkliche anwendet, um sie hinauszuschieben. Hamlet ist nicht blos einfach, er ist positiv negativ; er handelt, um nicht zu handeln. Es ist nicht ein blosser Mangel in seiner Natur, wie es Göthe's mehr berühmte als gekannte Analyse nennt, der Mangel der sinnlichen Stärke, die den Helden macht; es ist eine directe Macht, die ihn nicht von anderen Thaten, wol aber von der That zurückhält, die er ausführen soll, vom Morde seines Oheims. Daher entspringt das Wunderliche, dass er einerseits, wie es wenigstens Vischer nennt, grossartig tapfer ist, wenn er dem Geiste seines Vaters folgt, das feindliche Schiff entert, rasch und zufahrend im Handeln, wenn er den Polonius umbringt, Rosenkranz und Güldenstern unbedenklich in den Tod schickt, mit Laertes anbindet u. s. w., andererseits, dass er seinem Ohm gegenüber keines Wortes fähig und noch weniger einer That sich gewachsen fühlt. Diese Befangenheit im Angesichte seines Stiefvaters ist so durchaus individueller Natur, dass er seiner Mutter gegenüber, die er doch nicht minder hasst, dergleichen weder in Worten noch Thaten kennt. Im Gegentheil, trotzdem dass ihn sein Vater gewarnt hat, gegen sie ja keine Gewalt anzuwenden, trotzdem dass er selber sich einschärft, zwar Dolche zu reden, aber keinen gegen sie zu brauchen, muss im entscheidenden Augenblick der Geist selbst wieder auftreten, ihn von der That, zu der er im Begriff ist sich hinreissen zu lassen, vom Muttermorde abzuhalten. Man kann diese Befangenheit nicht anders bezeichnen, denn als eine Idiosynkrasie.

Was ist nun der Grund derselben? Ist sie eine Marotte des Dichters oder lässt sie sich psychologisch rechtfertigen? Das ist die Frage, die über Sein und Nichtsein des Drama's Hamlet entscheidet. Vischer beantwortet dieselbe, indem er zuerst alle derselben entgegenstehenden Auslegungen abweist. Mit vollem Recht legt er Ulrici's gekünstelte Auskunft bei Seite, der da meint, Hamlet gelange eigentlich desshalb nicht zur That, weil Rache unchristlich sei. In der Tragödie steht kein Wort der Art. Ulrici selbst gesteht es ein, indem er sagt: „der christliche Sinn, mehr Gefühl als klares Bewusstsein, hält ihn unwillkürlich zurück.“ In der dramatischen Poesie, deren Darstellungsmittel das Wort ist, gilt: quod non est in verbis —. Vischer hat ganz Recht, wenn er gegen Ulrici bemerkt, dass Blutrache unzweifelhaft heilige Pflicht sei, werde im ganzen Trauerspiel Hamlet schlechthin vorausgesetzt. Er hätte hinzufügen sollen, daraus allein erhelle schon, dass der Prinz kein abstractes Tugendmuster sein könne, sonst dürfte er sich über die Nichtausführung dieses Blutbefehls gar keine Gewissensskrupel machen. Die Tragödie fiele damit ins Wasser. Allein nun zugegeben einmal, im Geiste jener Auffassung, in welcher Hamlet gedacht ist, gelte die Blutrache als Pflicht (wieder ein Zug, der beweist, dass das Christenthum am dänischen Hof zur blossen Sache der äusserlichen Form herabgesunken ist), bietet sich die andere Annahme dar, dass der Prinz bei Erfüllung derselben mit der grössten moralischen Gewissenhaftigkeit verfahren wolle. Es ist ein peinlicher Process. Des alten Königs Geist tritt als sein eigener Anwalt auf und klagt seinen Mörder beim Sohne an, der auf diese Art Richter und präsumtiver Urtheilsvollstrecker in einer Person ist. Hamlet nun als redlicher Mann will vor allem Beweise haben von der wirklichen Schuld des so hart Beschuldigten, und während er diese herbeizuschaffen sich bemüht, versäumt er den passenden Moment, den Verbrecher zur Strafe zu ziehen.

Roetscher hat diese Ansicht entwickelt und sich auf Göthe's bekanntes Wort berufen, der Handelnde müsse immer gewissenlos sein. Hamlet aber ist wirklich gewissenlos; er handelt, nur nicht am rechten Ort, und sticht den Polonius ohne Umstände todt, der ihm zwar vieles zu leide gethan hat, den er aber doch ganz und gar nicht umzubringen gewillt war. Andererseits sind die Bedenken, mit welchen Hamlet Act 3 Scene 3 die Verscho-

nung des Königs vor sich selbst und dem Publicum zu entschuldigen sucht, gleichviel ob sie nur Selbstbetrug seien jedenfalls sehr wenig moralischer Natur. Hören wir ihn, so hat er den Ohm nur desshalb nicht im Beten erschlagen, um ihn nicht geradewegs in den Himmel kommen zu lassen; er will ihn zur Hölle senden. Hamlet ist überhaupt raffinirt in seiner Rache. Statt Rosenkranz und Güldenstern den Uriasbrief einfach wegzunehmen, allenfalls durch einen anderen unschädlichen zu ersetzen, was er ganz ohne Gefahr hätte thun können, da aller Wahrscheinlichkeit nach beide mit dessen wahrem Inhalt unbekannt waren, hierauf ruhig in England zu landen, wo er noch obendrein die beste Gelegenheit gefunden hätte, den wider Willen gehorchenden Lehensvasallen zu seinen Gunsten zur Empörung wider den kronräuberischen Oheim aufzustacheln: statt alles dessen scheint es ihm Freude zu gewähren, jene zwei Unglücklichen ohne ihr Wissen dem sicheren Tode zu überliefern. So nichtswürdig und erbärmlich zugleich ist diese Handlungsweise, dass man beinahe den König zu entschuldigen sich versucht fühlen kann, wenn er so nutzlose Grausamkeit unschädlich zu machen gesucht hat. Es herrscht eine Art Familienverwandtschaft zwischen beiden Charakteren; Hamlet begeht gegen die beiden Hofleute genau ebendenselben Schurkenstreich, welchen sich sein Ohm gegen ihn erlaubt, und bei ihm ist es nicht einmal Nothwehr. Welch ein tyrannischer Hochmuth spricht aus den herzlosen Worten, mit welchen er dem Horatio, dem einzigen Mann im ganzen Schauspiel, der ein gesundes Gewissen hat, auf dessen ironische Einrede erwiedert: es seien schlechtere Naturen, es geschehe ihnen Recht, sie sollten sich nicht zwischen mächtige Gegner stellen. Für seine bessere (?) Natur ist kein moralisches Gesetz da; man gräbt ihm eine Mine, er eine noch tiefere; wo es einen Beweis seines überlegenen Witzes gilt, schont er niemand, und sollten auch Köpfe darüber fallen.

Gründe der Art sind für mich ebenso hinreichend, wie für Vischer die seinigen, die Bedenken, durch welche der Neffe vom Morde seines Oheims zurückgehalten wird, nicht nur „nicht gänzlich“, sondern g a n z u n d g a r n i c h t für moralische zu halten. Im ganzen Drama spielt überhaupt (mit Absicht) die Moralität eine sehr untergeordnete Rolle. Der König kann es zu keiner Reue bringen; die Königin wird erst durch den Sohn zur Einkehr in sich selbst bewogen; Polonius ist zur Sünde

nur schon zu alt; Laertes ist ein Wüstling; Ophelia, allen Einwendungen Vischers zum Trotz, ist im besten Falle nur mehr eine physische Unschuld; Hamlet von allen diesen Personen nur dadurch unterschieden, dass er ein Bewusstsein des Sittlichen besitzt, obgleich weit entfernt, dadurch sich leiten zu lassen. Dem einzigen Horatio ist von sittlicher Seite her nichts anzuhaben und sein Entschluss, mit dem Prinzen sterben zu wollen, erhebt ihn fast zu antiker Grossheit, daher er sich auch selbst einen alten Römer nennt. In seinen Mund, gleichsam den Chor der Tragödie, hat der Dichter das sittliche Urtheil über des Prinzen Charakter gelegt, das wahrscheinlicherweise auch sein eigenes war. Ein edles Herz nennt Horatio den Prinzen, der ihm die Rettung seines verletzten Namens übertragen hat, und die Scene scheint nur zu dem Zwecke noch weiter offen zu bleiben, damit wir ihn gleich gegen Fortinbras diese Pflicht zu erfüllen versprechen hören sollen. Hamlet fühlt es selbst, dass er der Rechtfertigung bedarf, wenn andere, seiner sichtbaren Aufführung ungeachtet, an den ursprünglichen Edelmuth seines Wesens glauben sollen, dem Kleide zum Trotz, das seine höfische Umgebung und unwillkürliche Gewöhnung auch über ihn geworfen. Auch er ist nicht freigeblieben von dem, was „faul ist in Dänemark.“

Hamlets eigentliche Krankheit, so ist Vischers Meinung, ist die Reflexion. Er beruft sich dafür auf die „geistreiche“ Abhandlung von Ed. Gans (in dessen verm. Schrift. Thl. 2) und will diesen Begriff aufnehmen und festhalten. Nur kein blos moralisches soll sein Reflectiren sein, ungeachtet auch ihm etwas vorschwebe von einer Form des Verfahrens, welche auf die Idee der Gerechtigkeit sich gründe. Seine Bedenklichkeit ist allgemeinerer Art, sein Idealismus, weit entfernt ein bloss sittlicher zu sein, hat sehr harte Kanten, Dornen und klaffende Risse, ja es gibt Züge, welche dem Bilde einer menschlich schönen edlen beschaulichen kunstliebenden Natur so schnurstracks entgegenstehen, dass es scheint, wir müssen es überhaupt aufgeben, ihn als einen Idealisten anzusehen. Sieht man sich den Mann genauer an, so erblickt man eine zornige heftige, in rauhen Stössen sich entladende harte, im Grunde gelegentlich sogar boshafte Natur. Ophelia und Polonius wissen davon zu erzählen. Was denkt nun dieser Hamlet eigentlich, der vor eitel Denken nicht zum Thun kommt?

Das ist Vischers Hauptfrage. Die Antwort darauf enthält den Schlüssel zu seiner Auffassung des Hamlet-Charakters. „Das Denken allein führt nie zur That, es ist von ihm kein Uebergang zur Vollstreckung des Gedachten. Das Denken führt in eine unendliche Linie. Alles ist bedacht, was zur That gehört; es kommt nur noch darauf an, den richtigen Moment zu ergreifen. Es kommt ein Moment, der als der geeignete erscheint. Allein wer sagt mir, dass ein folgender nicht noch geeigneter ist? Der Begriff des Geeigneten ist relativ; der Gedanke sucht einen absolut geeigneten Moment, und den gibt es nicht, der kommt nie. Dem Menschen, dessen innerste Natur auf das Denken geht, ist das Jetzt fürchterlich. An einer entschlossenen kühnen That bewundern wir wesentlich dies, dass der Mann, der sie wagte, das Jetzt ergriffen, sich auf die Messerschneide des Augenblicks gestellt hat. Es ist das Schneidende des Jetzt, das Durchschneidende, um das es sich handelt. Der Uebergang vom Denken ins Handeln ist irrational; es ist ein Sprung, ein Abschnellen, das Abbrechen einer endlosen Kette. Wodurch wird dieser Sprung möglich? Durch eine andere Kraft als das Denken, die aber mit ihm sich verbinden muss, eine Kraft, die dem Denker gegenüber blind ist, bewusstlos wirkt. Diese Kraft fragt nicht länger; sei der Moment an sich auch nicht so günstig, dass nicht noch günstigere sich denken liessen, genug, er ist günstig, also schnell ihn an den Haaren gefasst, darauf und zu! Habe ich mich getäuscht, misslingt die That, es kann mich nicht reuen, denn ich sage mir, dass ich nach dem Stande der Dinge, so weit menschliches Erkennen reicht, diesen Augenblick als den richtigen ansehen musste. Nur diese wagende Kraft gibt den Entschluss, das Aufschliessen, dass die Thür endlich aufgeht, das Innere herausbricht zur That in die Wirklichkeit.“ (a. a. O. S. 110.)

Wir haben die ganze Stelle wörtlich herausgehoben mit Uebergehung der Anwendung auf Hamlet, die sich von selbst ergibt. Diese blinde Kraft ist es, welche demselben nach Vischers Anschauung fehlt; vor eitel Sehen kommt es bei ihm zu keiner That. Das ist es, was Hamlet selbst Trägheit, viehisches Vergessen nennt; es fehlt ihm zwar nicht, wie er von sich behauptet, die Galle; aber sie ergiesst sich nicht im rechten Moment auf den Punct, wo sie den Arm zum Schlagen

erhebt. Diese andere Kraft, in die das Denken sich aufheben sollte, nennen wir sie Instinct, nennen wir sie Leidenschaft oder wie immer, es ist eben zuletzt die Natur im Geiste, Naturkraft des Geistes, es ist die „Potenz," die dem Prinzen mangelt.

Eine rein psychologische Frage kommt hier zur Erörterung. Das Denken führt nie zur That, lautet die Thesis, daher muss die That blind ohne Denken erfolgen. Die Kraft, welche denkt, ist eine andere als jene, die thut; die eine weiss nichts von der anderen; die andere, bewusstlos wirkende, kann überhaupt nichts wissen. Der denkende und der handelnde Mensch fallen gänzlich auseinander; wehe demjenigen, der blos das erstere ist, er ist bestimmt ein Hamlet zu werden. Ihm ist das Jetzt fürchterlich, das dem Handelnden natürlich ist. Jener reflectirt ohne Handlung, dieser handelt ohne Reflexion; jener ist zu besonnen, dieser gänzlich unbesonnen. Dort thatlose Sinnigkeit, hier sinnlose That. Will uns Vischer die letztere etwa als Ideal empfehlen?

Mit der Lobpreisung der That wird arger Missbrauch getrieben. Urkräftige Naturen energieloser Weichlichkeit gegenüber verfallen leicht in das Extrem, dass jede That besser sei als keine, Vischer selbst gehört nicht zu diesen, wenn auch sein oft überlautes Hindrängen auf Handlung und diese allein als Kern der dramatischen Poesie dazu häufig als Vorwand genommen worden ist. Es ist nur ein Mangel des Ausdrucks, wenn er die handelnde Kraft, die nach ihm sich der denkenden verbinden soll, blind nennt; diese Kraft fragt nicht überhaupt nicht, sondern sie fragt nur nicht länger; ist nicht überhaupt ohne, sondern nur ohne endlose Reflexion; sie ist folglich auch nicht blind, sondern nur von einem beschränkten Gesichtskreis, dessen Grund in der Beschränktheit des Individuums liegt. Wie könnte er sonst sagen, die misslungene That werde mich nicht reuen, denn ich sage mir, dass ich nach dem Stande der Dinge, so weit menschliche Erkenntniss reicht, diesen Augenblick als den richtigen ansehen musste. Vischer selbst findet es in der Ordnung, dass sobald nach dem Stande meines menschlichen Erkennens der richtige Augenblick da sei, die That erfolge; schwer begreiflich bleibt daher, wie er zugleich behaupten kann, dass vom Denken zum Handeln kein Uebergang stattfinde. Er sagt: „es kommt ein Moment, der als der geeignete erscheint, aber wer sagt

mir, dass ein folgender nicht noch geeigneter ist?“ Dies ist offene Selbsttäuschung, denn sobald ich selbst glaube, ein späterer sei noch geeigneter, erscheint der frühere Moment mir offenbar nicht als der geeignete. Halte ich aber den jetzigen wirklich dafür, so mag anderen ein anderer immerhin als geeigneter vorkommen, ja es auch in der That sein; dies geht mich weiter nichts an, mich bestimmt mein Denken und ich gehe ins Handeln über. Zwar der Begriff des Geeigneten, fährt Vischer fort, ist relativ, der Gedanke sucht einen absolut geeigneten Moment, und den gibt es nicht, der kommt nie! Dies ist insoweit wahr, als der mir geeignet erscheinende Moment an sich noch ein ungeeigneter sein kann und vielleicht ist; aber es ist gewiss falsch, wenn es so viel heissen soll, dass der dem Handelnden als geeignet erscheinende Moment ihm für diesen Augenblick wenigstens nicht als der absolut geeignete gelte. Wer den Zeitpunct zum Handeln nicht für absolut geeignet hält, hält ihn gar nicht für geeignet; weil Hamlet in keinem Moment überzeugt ist, es habe die rechte Stunde zur That geschlagen, d. h. weil er in seinem Denken niemals bis zu dem Abschnitt gelangt, wo dieses das Thun aus sich erzeugt, nicht aber, weil es, wie Vischer es hinstellt, vom Denken zur That überhaupt keinen Uebergang gibt, kommt es bei ihm nicht zur Handlung.

So wenig wahr ist der Satz, dessen sich Vischer zur Motivirung von Hamlets Thatlosigkeit bedient, dass vielmehr dessen geradestes Gegentheil richtig ist. Jedes Denken, hat es einmal einen gewissen Punct erreicht, muss unausbleiblich zur That führen. Geschieht dies nicht, so ist die Ursache davon entweder, weil das Denken noch nicht bis zu jenem Abschnitte gekommen ist, oder weil eine andere stärkere Macht als das Denken auf dieses drückt und dasselbe nicht zur Herrschaft über den äusseren Apparat des Willens gelangen lässt. Jede That, und so auch die Hamlets, ist zuerst und vor allem ein Gedanke, der den höchsten Grad seiner Lebendigkeit, welcher nur durch die seinem Inhalte entsprechende äussere Realität erfolgen kann, noch nicht erklommen hat und daher denselben anstrebt. Alles, was diesem Anstreben im Wege steht, gilt als Hinderniss, mit dessen Hinwegräumung, alles dasjenige, was dasselbe zu fördern vermag, als Mittel zur That,

mit dessen Herbeiführung der Handelnde beschäftigt ist. Der zwischen dem niedersten, wo die That nur als Gedanke, und dem höchsten Grad, wo dieselbe als realisirter Gedanke existirt, zurückzulegende Weg ist es, was durch die Dramatisirung des Hamlets-Charakters uns sichtbar werden soll. Der Gedanke der That tritt zuerst nur als Begehren, als Wunsch auf, dem die Vorstellung der Erreichbarkeit abgeht. Gesellt sich die letztere hinzu, so wird das Begehren zum Wollen, dem, wenn die Umstände günstig sind, die äussere That folgt. Bei Hamlet nun kommt es entweder nie zu jenem Punct, auf dem das Begehren nach Rache sich in ein Wollen derselben verwandelt, weil ihm die Vorstellung der Erreichbarkeit fehlt, oder es kommt zwar zum Wollen, aber eine fremde Macht legt sich hemmend zwischen das letztere und die äusseren Werkzeuge desselben und hindert so das bereits in Wollen übergegangene Denken die Form der That anzunehmen. Eines von beiden muss des Prinzen Fall sein.

Die erstere Annahme trifft, wie ersichtlich, mit derjenigen Vischers, wie sie ursprünglich gemeint, nicht wie sie nach der gewöhnlichen fehlerhaften Generalisirungsmethode der Schule in Worte gebracht ist, nahe zusammen. Hamlet hat im allgemeinen ein Begehren an seinem Ohm Rache zu nehmen, aber er zweifelt, ob er dasselbe werde mit Glück auszuführen im Stande sein. Käme je ein Moment, der ihm geeignet erschiene, so würde, wie Vischer sich ausdrückt, sein Denken zur That, wie wir vorziehen zu sagen, sein Begehren zum Wollen, welches unter günstigen Verhältnissen die äussere That nach sich zöge. Aber ein solcher kommt nie, und dass er nie kommt, daran ist Hamlets beständiges Reflectiren schuld. Er hält die That, die er begehrt, nie für ausführbar, und daher will er sie eigentlich niemals, folglich kann er sie auch nie thun. Sein denkender d. i. die That begehrender Mensch wird nie zum handelnden, weil er, dem die Vorstellung der Erreichbarkeit mangelt, niemals zum wollenden werden kann. Daher hat Vischer, was Hamlet insbesondere betrifft, allerdings Recht wenn er den Menschen, der nie dazu kommt das Ziel seines Begehrens für erreichbar zu halten, auch für unfähig zur That erklärt; aber er irrt, wenn er diesen von seinem gewählten Individuum geltenden Satz zur Allgemeinheit erhebend, vom Denken zum Thun jeden Uebergang ausschliesst. Es ist des Prinzen

Eigenthümlichkeit, dass er jener Zuversicht bar ist, und insofern lässt sich sagen: der Sitz seiner Krankheit sei die Reflexion.

Vischers ästhetische Natur verräth sich auch darin, dass er in Beispielen meist glücklicher ist, als in allgemeinen Sätzen. Obige These, allgemein gefasst, ist entschieden falsch, aber die Beispiele, die er herbeizieht, Hamlets Krankheitsform zu versinnlichen, sind ebenso unstreitig treffend. Er vergleicht Hamlets Unthätigkeit zur rechten und Ueberthätigkeit zur Unzeit aufs glücklichste mit dem bekannten Treppenwitz, dem eben gleichfalls nichts weiter gebricht, als die Fähigkeit, bei Gelegenheit sich etwas zuzutrauen. Der Unglückliche, den er plagt, möchte wohl witzig sein; weil er jedoch in der Gegenwart dessen, der ihn verblüfft, nicht glaubt, dass er es sein könne, bleiben ihm Wollen und Thun aus. So hat Hamlet immer Thatkraft, wo er sich welche zutraut, und eben so regelmässig keine, wenn ihm die Zuversicht fehlt. Auf das feindliche Schiff springt er im buchstäblichen Sinne ohne Bedenken und ebenso sticht er den Polonius für den König ohne weiteres todt, als er ihn hinter der Tapete nicht gewahren kann, nachdem er den letzteren wenige Augenblicke zuvor Aug im Auge beim Beten nicht umzubringen gewagt hat. Alles gelingt ihm, wo er rasch zugreift, so dass der Zweifel an der Erreichbarkeit seines Vorhabens keine Zeit findet aufzukommen; aber der letztere tauche nur empor und seine Willenskraft ist gebrochen. So augenscheinlich ist dies, dass gerade Hamlet den stärksten Beweis abgibt, man könne nichts ernstlich *wollen*, ohne von dessen *nothwendigem Gelingen bei sich überzeugt* zu sein. Nun aber kann das letztere umsoweniger der Fall sein, je *weitere* und *künstlichere* Wege zur Erreichung des Zieles man einschlägt. Wer, wie der Prinz, statt geradeaus zu gehen, jederzeit Umwege wählt, Hindernisse vermuthet, tief angelegte Minen durch noch tiefer gegrabene unschädlich zu machen sucht, ist immer aufs Misslingen gefasst und schwankt in unsicherer Halbheit. Er hat zu lange am Hof gelebt, um ehrlichen Mitteln zu trauen; wie auch sein Innerstes beschaffen sein mag, sein Benehmen nach aussen hin, gegen den Hof, gegen den König ist das eines an Schleichwege und Intriguen aller Art gewöhnten Hofmannes. Dass er dieselben verachtet und die Menschen um ihrerwillen, ist für ihn gleichwol kein Hemmniss, sich der-

selben zu bedienen. So vertraut ist er mit Ränken, dass die abenteuerlichsten Pläne ihm die liebsten sind und der weiteste Umweg zum Ziel seinem Geist am ersten sich darbietet. Wie schlimm er auch mit dem Hof stehen mag, die Formen desselben hat er sich vollständig angeeignet. Wie wahr auch sein Inneres, sein Aeusseres ist unwahr; das Faule in Dänemark frisst Wollen und Thatkraft an.

Hamlet, sagt Vischer, ist ein verhärteter Stotterer des Handelns. Das Kranke seiner Natur ist damit treffend bebezeichnet, aber auch die Wurzel? Die Reflexion allein für sich kann es auf keine Weise sein; denn unter gewissen Umständen sehen wir den Prinzen rasch handeln, ohne sich zu besinnen, und zwar bis an die äusserste Grenze des Handelns fortschreiten, aber im Moment der That stocken. Er trifft den König im Beten. Hier geht die Reflexion nicht, wie es sein sollte, voraus, sondern sie folgt erst hintendrein, nachdem die That schon gehemmt ist; ist sie nicht Ueberlegung des Thuns, sondern Beschönigung des Nichtgethanhabens. Das Denken ist ein mögliches Hemmniss nur zwischen Begehren und Wollen; das Hinderniss, welches zwischen Wollen und That sich eindrängt, kann nicht selbst wieder ein Denken sein. Ein schärferer Psychologe als sein Commentator Vischer lässt Shakespeare aus diesem Grunde nicht der Handlung (dem Thun), sondern der Entschliessung (dem Wollen) des Gedankens Blässe angekränkelt werden. Die That, vom Wollen gesondert, ist nur ein äusserer Erfolg, in welchen das Denken nicht mehr eingreift. Reflexion kann wol hindern, dass ein Begehren zum Wollen, aber keineswegs dass ein Wollen zur That wird. Das Gewollte geht, wenn nicht äussere Widerstände sich einstellen, unmittelbar in Handlung über. Wenn nun, wie wir es an Hamlet sehen, die letztere selbst dann ausbleibt, wenn es bei ihm bereits zum Wollen gekommen ist, wie sollte das Hemmniss des Uebergangs neuerdings Reflexion sein?

Zu leicht macht man sich die Sache, wenn man Hamlets Impotenz einfach für einen Naturfehler erklärt. Vischer versucht es auch nicht ernstlish, denn er leitet, wie wir sehen, dieselbe aus einem „verhärteten" Stottern ab. Verhärtetes ist das gerade Gegentheil des Angebornen; dieses ist Mitgebrachtes, jenes ein Gewordenes. Angeborne Anlagen bestimmen den psychischen Process, erworbene Gewohnheiten entspringen aus einem solchen. Ham-

let's angeblicher Naturfehler kann, wenn wir Vischers Wort scharf nehmen, nur ein zur Natur gewordener Fehler sein, eine durch Gewöhnung eingepflanzte, allmälig in solchem Grade herangewachsene psychische Macht, das sie durch ihre blosse Gegenwart das Gemüth zu befangen, ernste Willensentschliessungen selbst im Moment der That nicht zur Ausführung kommen zu lassen im Stande ist. Von unschädlichen kaum bemerkbaren Anfängen aus greift die üble Gewohnheit wie die psychische Fäulniss im Stillen weiter um sich und steht, zum Bewusstsein gebracht, dem Anscheine nach plötzlich in einer Ausbreitung da, welche demjenigen, der nur ihr blitzähnliches Hervortreten, nicht aber ihr verborgenes Wachsthum vor Augen hat, unbegreiflich bleiben muss.

Hier haben wir alles, was dazu gehört, des Prinzen Unmacht zu handeln selbst wo der Wille dazu vorhanden ist, psychisch verständlich zu machen. Gelingt es in seinem Wesen eine durch allmälige Gewöhnung entstandene psychische Macht aufzuzeigen, welche auch dort wo die Reflexion beseitigt ist, sein Nichtfortgehen zur That zu rechtfertigen vermag, dann ist es unmöglich, dass in demselben noch eine Lücke zurückbleibe, welche uns nöthige, mit Vischer unsere Zuflucht zu einem dunkeln Naturgrund des Individuums zu nehmen.

Hamlet ist zwar ein Studierter, aber er ist auch ein Prinz, an einem königlichen Hofe wie der dänische aufgewachsen, wo das Bestreben nach dem Besitz gefälliger Formen Mode, die Verstellung zu Hause ist. Dies beweist seine ganze Umgebung; Laertes, der nach Frankreich geht, dort feine Sitte zu lernen, Polonius, der sich auf nichts mehr zu gute thut als darauf, den Katechismus eines vollendeten Kavaliers auswendig zu wissen, Rosenkranz, Güldenstern, Osrik, diese Muster von Hofschranzen, endlich die Königin, welche ganz in den äusseren Gebräuchen der Convenienz aufgeht, und der König, der ein „Schurke" ist und doch „lächeln" kann.

Wie sollte nicht Hamlet, der unter diesen Menschen lebt, etwas von ihnen, wenigstens äusserlich, angezogen haben, sein Inneres, mit dem er eben der Studierte ist, möge noch so hoch darüber stehen? Er ist der leibliche Sohn der Königin, der leibliche Neffe des Königs; von Kindheit an hat er sich in dieser Familie und Hofhaltung bewegt, Eindrücke empfangen und her-

vorgebracht (das letztere sieht man an Ophelia deutlich), es hat nicht ausbleiben können, dass ihre Manier, sich zu geben, die seinige, die Voraussetzungen, unter welchen er sie handeln sah, diejenigen geworden sind, unter welchen auch er allein zu handeln gewohnt ist. Fast alle bisherigen Commentatoren haben den Fehler begangen, Hamlet isolirt von seiner Umgebung ins Auge zu fassen, über seinem Talent, das sich in der Stille gebildet hat, zu übersehen, dass sein Charakter im Strom der Welt, natürlich der dänischen, erwachsen ist. Seine Gewohnheiten aber nimmt man gewöhnlich aus dem nächsten Umgang an, welche durch bewusstlose Hingabe zu stehenden Charakterzügen werden. Die Familienverwandtschaft, von welcher schon oben die Rede war, tritt kenntlich genug hervor. Seine Schwäche, sein Sichgehenlassen hat Hamlet von der Mutter; durch seinen tolldreisten Muth bei Enterung des Piratenschiffs erinnert er an seinen Vater, welcher in hartem Zwiesprach den beschlitteten Polaken aufs Eis warf; mit seiner Lust endlich an Winkelzügen, Intriguen, Minengraben mahnt er deutlich an den von ihm so tödtlich gehassten, hierin jedoch ihm nur zu ähnlichen Ohm. Auch darin ist er ihm gleich, dass er die Mängel seiner Natur ebenso gut kennt, wie jener diejenigen der seinigen, und ebenso unfähig ist, bei sich die längst beschlossene That, wie jener die so heiss ersehnte Reue über die begangene hervorzurufen. Auch die Liebhabereien und Belustigungsarten des Hofs, zu denen das Schauspiel doch offenbar gehört, denn woher kämen denn sonst auf den ersten Wink sogleich die Schauspieler her und wie verfiele Rosenkranz bei der Frage nach einem Zeitvertreib sogleich auf den Gedanken, eine Truppe bei ihm einzuführen? — ich sage, auch die Vergnügungen des Hofs sind, ein sprechendes Zeichen seiner Acclimatisation, die feineren wenigstens, gänzlich die seinigen geworden und man thut, wie es scheint, unrecht, die Neigung zum Schauspiel, die er vielmehr mit dem ganzen Hofe theilt, als einen Privatzug des Prinzen zu behandeln. Sein ist nur die Idee, das Schauspiel zur Ueberführung des Königs zu benützen; der Vorschlag, ein solches überhaupt aufführen zu lassen, geht von einem der Hofleute aus.

In diesem Punct wie in vielen anderen hat der dänische Hof, an dem Hamlet lebt, zwar die grösste Aehnlichkeit mit dem englischen zu Elisabeths Zeit; aber es hiesse den Dichter

unterschätzen, nähme man an, derselbe habe nur einfach dessen Gebräuche und Sitten nach Helsingborg übertragen. Nicht weil zu den Zeiten des Shakespeare an Englands Hofe das Schauspiel zu den üblichen Lustbarkeiten gehörte, sondern weil der Natur eines Hofes, wie Shakespeare den dänischen sich denkt, dasselbe als Lieblingsvergnügen entsprechend ist, hat der Dichter die Komödie in seinen Hamlet aufgenommen. Wo die Maske im Leben zur zweiten Natur geworden ist, da sieht man sich gern auf der Bühne, die ja der Spiegel des Lebens ist. Claudius, der seine hässliche That bei dem glattesten Wort mit der Metze Wange, schön durch falsche Kunst, vergleicht, Gertrude, welche durch zwei Monde die betrübte Witwe gespielt hat, um dem Verführer und geahnten Gattenmörder schliesslich in die Arme zu fliegen, Polonius, der als „helles Volk mit Krümmungen und mit verstecktem Angriff" durch Umweg auf den Weg zu kommen weiss, der seiner Tochter die Rolle einprägt, welche sie gegen den Prinzen, seinem Sohne diejenige, welche er vor der Welt darstellen soll, Laertes, der gegen Ophelien den Tugendprediger macht, Osrik, Güldenstern, Rosenkranz, Ophelia, die gelehrige Schülerin ihres Vaters und Bruders, nicht ausgenommen, alle Personen des Drama's, mit einziger Ausnahme Horatio's, sind Schauspieler im Leben; wie sollten sie nicht Gönner und Kenner des Schauspiels auf der Bühne sein? Es bedarf der Versicherung des Polonius kaum, dass er einmal auf der Schule Komödie gespielt und für einen guten Akteur gegolten habe; an seiner und der Uebrigen Ergötzen an langen und prunkenden Redensarten sehen wir, dass sie des Deklamirens und Repräsentirens gewohnt sind. Ob die einen gut, wie andere geistreich zu erscheinen sich bemühen, während sie weder das eine noch das andere sind, das Streben nach dem Schein beherrscht sie alle. Der König agirt den zärtlichen Vater, Gertrude die liebevolle Mutter; diese duldet es, dass ihr Sohn von der Krone ausgeschlossen wird, und Claudius schickt seinen Neffen zur Hinrichtung nach England. Polonius, Osrik, Laertes haschen nach Phrasen und Witz und suchen sämmtlich ihre moralische und geistige Blösse durch sogenannte feine Manieren und geheuchelte Mienen zu bedecken. So weit geht diese Macht der Gewohnheit höfischer Sitten, dass, wie der Prinz ausdrücklich klagt, einer ein Schurke sein und dabei lächeln kann, dass der König

im Augenblick, da Hamlet nach England absegelt, sich seinen liebevollen Vater nennt und den vergifteten Becher in der meuchlerischen Schlussscene ihm auf sein Wohl zu leeren befiehlt, dass endlich Laertes, dieser vollendete Cavalier, im selben Augenblick, da er den Prinzen hinterlistig aus dem Wege zu schaffen bereit ist, dessen dargebotene Hand zur Versöhnung annimmt und am Grabe seiner im Wahnwitz und durch Selbstmord hingeschiedenen Schwester nichts mehr zu bejammern findet, als dass ihr als Selbstmörderin nicht alle ihrem Stande zukommenden kirchlichen Ehren erwiesen werden sollen.

Bis in die geringfügig erscheinenden Züge, bis in Worte und Bilder hinein hat des Dichters Kunstweisheit diese Macht des äusseren Scheines über die Gemüther seiner dramatischen Geschöpfe verfolgt, um den grellen Gegensatz des das Innere verhöhnenden Aeusseren und des das Aeussere verspottenden Inneren als Grundton seiner Tragödie recht bloszulegen. Das Schauspiel, in welchem der Mensch über die von der Natur ihm verliehene Hülle seines Innern noch eine künstliche Maske zieht, und der Friedhof, auf welchem auch die letzte Scheindecke verschwunden ist, bilden die Gegenpole des Drama's. Die Macht des Scheines ist die psychische Fäulniss, die wie der dänische Grund und Boden an den Körpern, so an den Seelen des Hofes von Dänemark nagt.

Von allen in unserem Trauerspiel auftretenden Personen bleibt Fortinbras der Norweg vom Pesthauch dieser Scheinatmosphäre nur desshalb verschont, weil er kein Däne, und Horatio, weil er beinahe ein alter Römer, auch erst mit Beginn des Stückes aus Wittenberg zur Heimath zurückgekehrt ist; Ophelia und Hamlet, die nach den beiden Genannten reinsten Naturen des Stückes, sind ihrem mephitischen Einfluss anheimgefallen. Wir erblicken in dieser durch Gewohnheit zur zweiten Natur gewordenen Uebermacht des Aeusseren über das Innere die psychische Wurzel jener Unmacht, welche den Prinzen auch dort, wo die Einsprache der Reflexion nicht mehr zu fürchten ist, vom Vollzug der vom Schicksal ihm aufgebürdeten That so geheimnissvoll zurückhält.

Obige Ansicht stimmt in den Hauptzügen mit derjenigen überein, welche ein bis dahin unbekannter pseudonymer Schrift-

steller D. B. Storffrich (mit seinem wahren Namen G. D. Barnstorff) in seinen „Psychologischen Aufschlüssen über Shakespeare's Hamlet“ (Bremen, 1859) auf eben so originelle als scharfsinnige Weise entwickelt hat. Seine Schrift hat das sonderbare Schicksal gehabt, von dem genanntesten der lebenden Aesthetiker, Vischer, geradezu als eine „Verkehrtheit“, von einem der ersten Dramatiker, Fr. Hebbel, dagegen als zu dem Ausgezeichnetsten gehörig, was über Hamlet geschrieben worden, bezeichnet zu werden. In ähnlicher Art diametral entgegengesetzte Urtheile haben kritische Organe, z. B. das literarische Centralblatt von günstiger, das Gersdorf'sche Repertorium von Gegnerseite her gefällt; das dünne Heftchen ist wie ein Blitzstrahl zwischen die Anhänger der traditionellen, schulmässigen Auffassung Hamlets gefahren. Ausführliches, parteiloses Eingehen auf den Inhalt einer Schrift, welche, wie aus den darin enthaltenen Winken über Macbeth und Lear erhellt, die ganze Erklärung Shakespeare'scher Dramen einer neuen Epoche zuzuführen bestimmt und geeignet ist, erscheint dadurch mehr als gerechtfertigt.

Von dem Grundsatz ausgehend, die wahre Einheit der Shakespeare'schen Dramen in der psychologischen Grundstimmung zu suchen, welche sich durch alle in jedem derselben auftretende Personen hindurchzieht, gelangt der Verfasser zu dem Resultate, dass die bestimmte psychologische Färbung des Hamlet zunächst in dem unwahren, unechten Wesen sich zeige, mit welchem aller innerer Mensch nach aussen bekleidet sei, in dem Zwiespalt zwischen ihrer eigentlichen Wesenheit und ihrem Auftreten in der Umgebung, in dem Umwege von den Impulsen ihrer Natur zu deren Bethätigung in der Aussenwelt. „Geistige Schauspielerei“ wehe durch das ganze Stück und sei in jedem einzelnen Charakter zu erkennen; Hamlet, Claudius, Gertrude, Polonius, Laertes, Ophelia, Rosenkranz und Güldenstern gehen, jeder für sich betrachtet, an dieser ihrer Natur zu Grunde, welche nirgends, ausser im Monologe, bei Seite, in der äussersten Erregung, im Wahnsinn, wo die Natur in ihrer ganzen Nacktheit zu Tage kommt, im Scheinwahnsinn, hinter welchem Hamlet sich verschanzt, es zu einem geraden Ausguss ihrer Seelen in Worte kommen lässt. Alles ist Mine und Umstellung, Gewöhnung, „das Ungeheuer, welches allen Sinn aus unseren äusseren Gebräuchen wegfrisst,“

hat dieses dem Innern nicht im entferntesten entsprechende äussere Wesen allmälig zu einer zweiten Natur gemacht, die einerseits zwar den rohen Anlagen für die Erscheinung in der Welt eine Bekleidung gibt, andererseits aber den inneren Menschen in seinen Beziehungen gewaltsam mit fortreisst, jede Willensregung zuletzt ersticken, jede naturgemässe Aeusserung im Keime hemmen kann, die ihm ein directes Thun am Ende unmöglich macht und ihn die Erreichung von Zwecken immer auf dem weitesten Umwege suchen lässt.

Das Ueberwuchern der Scheingestalt, welche der Mensch zur Verhüllung seines inneren Wesens annimmt, dominirt so gewaltig über Verstand und Einsicht, dass nichts geschieht, keine Handlung zur Ausführung kommt, die nicht das Gepräge jenes Ursprungs trüge. „Zufällige Gerichte, blinder Mord, Tod durch Gewalt und List bewirkt, und Pläne, die verfehlt zurückfallen auf der Erfinder Haupt", sind nach Horatio's Worten der tragische Inhalt der Geschichte. Claudius süssliches Lächeln und Wiederlächeln, das seine Schlangennatur verhüllt („that one may smile and be a villain"; „with devotious visage and pious actions we do sugar o'er the devil himself"), Gertrudens Tugendschein, der die Fleischeslust verbergen soll („my most seeming virtuous queen"), Opheliens scheinbare Unwissenheit („your call your wantonness your ignorance") und Polonius's Biedermannston („the good old man") sind alle zusammen jene „Livree der Natur" (natures livery), in welcher nach Hamlets Worten (Act I. Sc. 5) „des Schicksals Stern" liegt.

In dieser von allen Auslegern Shakespeare's übersehenen Stelle, welche, wie er selbst gesteht, in einem Werke von diesem eingeschoben künstlerisch matt erscheinen würde, wenn sie nicht eben ihren directen Bezug auf das ganze Stück hätte, findet Storffrich die Grundidee des ganzen Werkes ausgesprochen. In der Erwartung des Geistes, wo Hamlet seine ganze Energie sammeln muss, um das zu bekämpfen, was ihn mit solcher Macht bannt, und was, wie wol zu bemerken, schon längst, bevor die Erscheinung seines Vaters ihn zur Ermordung seines Oheims auffordert, einen Theil seines Wesens ausgemacht, bringt ihn der zufällige Anstoss des dänischen Lasters der Trunkenheit auf das Element, welches, ähnlich in seiner Macht jenem groben Laster, von seinem (des Prinzen) ganzen Wesen Besitz genommen hat. Wie die

böse Leidenschaft des Trunkes den von derselben Beherrschten in der Achtung der Welt untersinken macht, ihm seine Würde nimmt, wie sie auch auf seine besten Verrichtungen einen falschen Schein wirft, so ist es auch der Fall mit einzelnen Menschen:

„Dass sie durch ein Naturmaal, das sie schändet,
Als etwas von Geburt, (woran sie schuldlos,
Weil die Natur nicht ihren Ursprung wählt),
Ein Uebermass in ihres Blutes Mischung,
Das Dämm' und Schanzen der Vernunft oft einbricht,
Auch wol durch Angewöhnung, die zu sehr
Den Schein gefälliger Sitten überrostet —
Dass diese Menschen sag' ich, welche so
Von einem Fehler das Gepräge tragen,
(Sei's Farbe der Natur, sei's Fleck des Zufalls)
Und wären ihre Tugenden so rein
Wie Gnade sonst, so zahllos wie ein Mensch
Sie tragen mag; in dem gemeinen Tadel
Steckt der besondere Fehl sie doch mit an,
Der Gran von Schlechtem zieht des edlen Werths
Gehalt herab in seine eig'ne Schmach".

So nach Schlegel. Im Original lautet die gesperrt gedruckte Stelle: „or by some habit, that too much o'er-leavens the form of plausive manners“, was einen abweichenden Sinn zulässt. Storffrich übersetzt: „durch eine gewisse Angewöhnung, welche zu sehr die Formen gefälligen äusseren Benehmens überschwellen läst“, statt „überschwillt“, in welchem Sinn o'er leavens von den bisherigen Verdeutschern der Stelle genommen worden ist. Nature's livery aber gibt er wieder durch „Bedientenkleid“, „Livree der Natur“ und fate's star durch „des Schicksals Stern“ statt „Zufalls Fleck“, so dass nun der Zusammenhang in wörtlicher unmetrischer Uebertragung lautet:

„Oder durch eine gewisse Angewöhnung, die zu sehr die Formen gefälligen äusseren Benehmens überschwellen lässt, dass diese Menschen sage ich, den Stempel eines Fehlers tragen, der der inneren Natur als Livree dient, des Schicksals Stern ist.“

In die letzten beiden Worte ist der Gedanke gedrängt, dass hier des Geschickes Stern, die Keime zu den meisten über Glück und Unglück entscheidenden Handlungen oder Unterlassungen zu suchen seien.

Vischer verwirft diese Erklärung. Hamlet, sagt er, geht aus von roher Sitte, gefällige Manieren werden also das Ueberschwellte sein, er müsste, wenn er jetzt auf einmal das Gegentheil, die Ueberschwellung wahrer Kraft durch falsche Form, einführen wollte, „nothwendig“ ein „Umgekehrt“ einschieben. Für eine prosaische Rede würde der Einwand allenfalls gelten; eine poetische müsste dadurch eine unerträgliche Steifheit bekommen. Nun geht jedoch Hamlet keineswegs von der „rohen Sitte“ aus, sondern vielmehr von dem „bösen Maal in der Naturanlage“ und unterscheidet rücksichtlich des Ursprunges desselben als guter Logiker drei Fälle: die Geburt, die Ueberwucherung des Temperaments über die Dämme und Schanzen der Vernunft und drittens das Ueberschwellen äusserer Formen (in denen, beiläufig bemerkt, keine Vernunft mehr steckt, weil das Ungeheuer Gewöhnung, wie er weiterhin sagt, dieselben aus unseren Gebräuchen wegfrisst) über die Vernunft. Den ersten Fall schliesst er gleich aus: an dem, was er von Geburt mitbekommen hat, trägt der Mensch nicht Schuld, denn seine ursprüngliche Natur kann sich niemand wählen. Es bleiben demnach nur die beiden folgenden übrig, welche zusammengenommen als durch Gewöhnung entstandene zweite, der durch Geburt empfangenen ersten Natur entgegengesetzt sind. Aus dem Gegensatz geht hervor, dass an dieser nach Hamlets (und hier wahrscheinlich auch des Dichters Glauben) der Mensch wirkliche Schuld trage, denn seine Gewohnheiten kann er sich wählen. Das „böse Maal“ entsteht nun sofort entweder dadurch, dass die Vernunft einer Seite des Temperaments gegenüber machtlos, oder dass die (durch Gewöhnung) inhaltslos gewordene leere Form der Vernunft gegenüber zu mächtig werde. Im ersten Falle erscheint nun der Mensch vernunftlos, so vernünftig er nach anderen Seiten seines Wesens hin sein mag; im zweiten scheint er zwar vernünftig zu sein, ist es aber in Wahrheit nicht, denn er bewegt sich in Formen, oder richtiger gesagt, Formen bewegen ihn, deren vernünftiger Sinn für ihn aufgehört hat oder nie dagewesen ist. Der Schein, die „Livree“, seiner wahren Natur durch Gewöhnung umgehangen, spricht in jenem Fall gegen, in diesem für ihn, lässt ihn dort schlechter, hier besser erscheinen, als er wirklich ist; in der That aber ist das böse Maal seiner Naturanlage, mag es nun durch Ge-

burt oder Gewöhnung verursacht, also der damit Behaftete daran schuldig oder nicht und in dessen Folge verantwortlich oder nicht für dasselbe sein, in jedem Falle, meint Hamlet, ist es „seines Schicksals Stern“ d. h. ruht in der angebornen oder erworbenen Natur des Menschen der verborgene aber sichere Keim seines zukünftigen Geschickes.

In der That lässt sich kaum eine Auseindersetzung denken, welche dem philosophischen Geiste des Prinzen, dem sie der Dichter in den Mund legt, mehr Ehre machte. Hamlet hat, wie man sieht, in Wittenberg nicht umsonst studirt, das scharfe Distinguiren und Schematisiren ist ihm aus dem Collegium logicum sitzen geblieben. Seine Landsleute, die Dänen im allgemeinen gehören unter die zweite Rubrik; aus ihren Verrichtungen, seien sie noch so gross, nimmt das einzige Laster des Saufens, dem gegenüber ihre Vernunft keine Obmacht mehr besitzt, den eigentlichen Werth hinweg. Die Dänen des Hofes insbesondere, und darunter theilweise auch er (Hamlet) selbst fallen unter die dritte, bei welcher der „Teufel“ Gewöhnung durch Sitten, Gebräuche und Redensarten, aus denen er längst allen (vernünftigen) Sinn „hinweggefressen“ hat, den Schein der Vernunft und Sittlichkeit erhält; wenn auch im Innern schon längst entweder völlige Hohlheit eingetreten, oder an der Stelle der Tugend das schwarze Laster herrschend geworden ist. So ordnet sich alles richtig und sondert sich eben von einander, und die passive Bedeutung des o'erleavens, gegen welche sich Vischer verwahrt, passt vortrefflich zu der rein leidenden Rolle, welche die Vernunft in Folge der sinnentleerenden Gewöhnung ihren eigenen hohlgewordenen Formen gegenüber zu spielen verurtheilt ist. Von den einzelnen Personen des Drama's fallen Polonius mit seiner gesammten Familie, Rosenkranz, Güldenstern und Osrik von selbst in die eine, die Königin und in erster Reihe Claudius in die andere Classe. Prinz Hamlet ist weder eigentlich innerlich hohl, noch ein verkappter Bösewicht, aber der Teufel Gewöhnung hat auch an ihm sein Theil. Die Stickluft der Hofsitten lastet auf ihm wie ein Alp; ginge er wie Polonius in Schein auf, oder wäre er ein so vollendeter Schurke wie der König, so würde er in jenem Falle nichts weiteres verlangen, in diesem, um die Mittel nicht verlegen, unerschrocken und dreist das Gewollte erlangen. Ausser Stande ihn zu vergiften, ist die lange Gewohn-

heit des Hoflebens doch stark genug, ihm bei jedem Versuche von ihren Banden sich befreien, wie das Sprichwort sagt, Prügel zwischen die Füsse zu werfen.

Vischer findet diess gräulich. „Das fehlte uns noch, ruft er aus, dass unser Held den Menschen gleichgestellt würde, die er als lügnerische, gleissnerische Scheinmenschen so grimmig verachtet, dass Hamlet zu einem Polonius, Osrik, Rosenkranz, Güldenstern Nr. II. gemacht würde!“ Ist es ihm denn entfallen, dass der Prinz noch viel grimmiger sich selbst verachtet, dass er sich nicht über, sondern noch unter den Schauspieler stellt, der um eine Hekuba weinen, während er selbst um einen Vater wie der seinige, „nichts sagen“ könne? In Hamlet, so hoch er seiner Bildung, seinem Denkerflug, seinem Streben nach über die anderen ragt, i s t etwas, das er mit den Obengenannten gemein hat. Das unthätige Leben am Hofe hat auch ihn gewöhnt, schöne Worte zu machen, sein Thatfeuer in Witzraketen zu verpuffen, und ihn sogar so weit gebracht, seine reine Seele mit schlüpferigen Schmutzreden zu beflecken. Dass er dieses alles weiss, dass er sich selbst darum h a s s t, während die anderen in dumpfer Selbstgefälligkeit oder in sündlicher Verstocktheit dahinleben, hebt ihn in seiner und unserer Meinung über die letzteren empor, macht ihn zur „besseren“ Natur. Das böse Maal seines Wesens bewirkt dennoch, dass es bei diesem todten unfruchtbaren Wissen um sich selber bleibt, dass seine bessere Einsicht keinen Einfluss auf sein Wollen und Thun zu gewinnen vermag, dass seine psychische Gewohnheit zu viel Macht über ihn ausübt, um ihn von seiner E i n k e h r in sich zur radikalen U m k e h r fortschreiten zu lassen. Hamlet kennt seine S c h w ä c h e n besser als irgend einer; er kennt sogar die M i t t e l dagegen, aber zur Heilung kommt er nie. Er ist ein prächtiger Sittenprediger, ganz wie Polonius und dessen Sohn. Wie die Glieder der Familie des alten Hofmannes einander wechselseitig, so hält er der Königin, Ophelien und sich selbst Tugend-Sermone. Darin ist er den übrigen gleich; aber um desswillen ist der Prinz noch lange nicht selbst zu einem Polonius, Rosenkranz u. s. w. gemacht. Wer nur mit offenen Augen näher zusieht, wird bald des feinen Unterschiedes gewahr werden, den der Dichter in jener und in Hamlets Reden gelegt, uns in des Prinzen Verwandtschaft zugleich und geistige sowol als ethische Superiorität mit und über den

in Formen und Phrasen erstarrten Höflingen blicken zu lassen. Polonius's und seines Sohnes Standreden sind eine Reihe moralischer Vorschriften; kaum ist eine heraus, folgt ihr schon die andere; es ist als ob die guten Regeln nur um ihrer selbst willen, oder um mit ihnen zu glänzen, nicht aber der Befolgung wegen blank ausgelegt würden. Hamlet macht keine Vorschriften, er geht auf die Zucht. Er sagt Ophelien einfach: „geh in ein Kloster!" Er ruft seiner Mutter zu: „beichtet vor dem Himmel, bereut was geschehen und vermeidet Künftiges!" „Nimm eine Tugend an, sagt er ihr, die du nicht hast." Das Ungeheuer Angewöhnung, welches allen Sinn aus unseren Gebräuchen wegfrisst, ist darin ein „Engel, dass es der Ausübung schöner edler Thaten gleichfalls einen Rock gibt, eine Kleidung, die sich gefügig anlegt:"

„— — — Seid zur Nacht enthaltsam,
Und das wird eine Art von Leichtigkeit
Der folgenden Enthaltung leih'n; die nächste
Wird dann noch leichter: denn die Uebung kann
Fast das Gepräge der Natur verändern.
Sie zähmt den Teufel oder stösst ihn aus
Mit wunderbarer Macht!" — —

Darin liegt der Unterschied zwischen Hamlets und den moralischen Ermahnungen der Uebrigen. Die anderen begnügen sich, wenn sie Moral geredet, er will sie geübt haben. Er weiss, wie durch Gewohnheit entstandene Schwächen und Laster zu besiegen seien; er setzt Gewöhnung gegen Gewöhnung, die tugendhafte gegen die lasterhafte, eine zur dritten Natur zu machende bessere gegen eine zur zweiten gewordene schlechte. An sich ist die Gewohnheit weder böse noch gut; sie wird beides durch dasjenige, was zur Gewohnheit geworden ist. Tugend hat nur Werth, wenn sie nicht in Worten, sondern auch in Werken besteht; aber das Beste verliert denselben, wenn es durch mechanische Uebung zur blossen Fertigkeit herabgesunken als gedankenloser Brauch für uns des Sinnes verlustig gegangen ist.

In allen nur denkbaren Wendungen wird uns das Bild der Gewohnheit das ganze Drama hindurch wiederholt, deren eiserne Macht ihr widerstandslos hingegebene Menschen ebenso „schuldig werden zu lassen", als vor dem Falle zu bewahren oder der Tiefe desselben langsam zu entwinden vermag. In ihr liegt das tragische wie das versöhnende Element der Tragödie

Hamlet angedeutet, und wenn den Prinzen seine Gewöhnung an Unthätigkeit, mit der auch seine körperliche Complexion, „Fette“ und Kurzathmigkeit aufs beste harmoniren, nicht zum Handeln, seinen Oheim die Ungewohntheit des Betens nicht zur Reue, Gertruden die angenommene heimliche Lüsternheit nicht zur Scheidung kommen lassen, so hat der Dichter uns tröstend die Lehre beigesellt, dass ihre Schuld und ihr Schicksal nicht die prädestinirte Folge eines durch Geburt empfangenen bösen Maales der Natur, sondern eines *auf dem Wege der Zeit allmälig gewordenen und auf demselben wieder zu heilenden psychischen Krankheitsprocesses* sei.

Hamlet freilich hat keine Zeit, diese Heilung abzuwarten. Für ihn werden seine Gewohnheiten zum selbstverschuldeten Fluch, dem er rettungslos unterliegt. Sie leihen ihm Eigenschaften, von denen sein besseres, sein eigentliches Ich, sein edles Herz, wie es Horatio nennt, nichts weiss; sie lassen ihn feig listig argwöhnisch prahlerisch hart boshaft grausam und schlüpfrig erscheinen. Auch das endlose Grübeln über sich selbst, der Hang zum ewigen Reflectiren, gehören zu diesen üblen Angewöhnungen, sind nur einzelne Seiten seiner passiv gewordenen Natur. Wer ihn darum selbst als feig hart misstrauisch und sittenlos verwirft, thut ihm zu viel Böses, wem er als Muster eines wackeren Königssohnes gilt, zu viel Ehre an. Jenes, weil seine schlimmen Charakterzüge zum guten Theil wenigstens das unwillkürliche Product seiner Erziehung und Umgebung sind; dieses, weil er bei vollkommener Erkenntniss des Uebels sowol als des einzigen Heilmittels dagegen an dem nöthigen Ernste zur Cur es hat fehlen lassen. Hamlet ist weder so gut, wie ihn die einen, noch so schlecht, wie andere ihn machen möchten; er ist vielmehr gerade dasjenige, was Aristoteles von einem tragischen Helden verlangt, weder so gut, dass wir nicht Furcht, noch so schlecht, dass wir nicht Mitleid bei seinem Anblick fühlen müssten, ein wahrer richtiger Mensch mit menschlichen Vorzügen und eben solchen Schwächen, und zwar mit jener menschlichsten von allen, welche den hochsinnigsten Geist zum widerstandsunfähigen Sclaven leergewordener, anerzogener Gewohnheiten herabdrücken kann.

Dass diese Schwäche gerade neueren Zeiten vorzugsweise eigen ist, lässt den Prinzen modern erscheinen. Je verwickelter die Verhältnisse, je reicher die Vergangenheit, je mannigfal-

tiger die Umgebung, desto zahlreicher und minder berechenbar sind die äusseren Bedingungen, die unwillkürlich und unwiderstehlich auf die Gestaltung des in ihre Mitte hilflos hineingestellten Geschöpfes Einfluss gewinnen. „Du glaubst zu schieben und du wirst geschoben.“ Der Einzelne, der spät genug zum Bewusstsein über sich selbst gelangt, findet den weichen Fluss seiner bildsamen Elemente bereits in von aussen aufgeprägte fixe Formen festgerannt, deren gewaltsamen Bruch er meist vergebens und selten ohne Nachtheil für andere und sich versucht. Ihrem allmäligen Heranwachsen aber ist nur durch eben solches Abstreifen langsam zu begegnen. Kein Ort in der Welt ist geeigneter, die Bildung des äusseren Menschen jener des inneren vorauseilen zu machen, als der Hof. Hergebrachte Umgangsformen, Convenienzen und Redensarten machen ein denkendes und fühlendes Inneres entbehrlich und legen dem Durchbruch desselben unzerreissliche Fesseln an. Der Schein hält diese Welt zusammen und die oft getadelte, oft unbegreiflich gefundene Katastrophe des Stückes verkörpert des Dichters tiefsinnigste Idee, dass Hamlet, der einzige unter diesen Scheinmenschen, dessen Wesen den Schein hasst, aber seiner Gewöhnung daran erliegt, durch ein Scheingefecht wirklich zu Grunde geht.

Vischer nennt Storffrichs Auffassung logische Consequenzmacherei. Das Element, das den Hamlet umgebe, sei leerer Schein, also müsse diese Entdeckung zum einheitlichen Mittelpunkt erhoben werden und der Schluss sei fertig: Hamlet der oberste obwol tiefste unter den Gleissnern und Scheinmenschen; man schliesse von den anderen auf Hamlet, und umgekehrt seien nun diese natürlich der projicirte auseinandergezogene Hamlet! Blicken wir hier auf das Stück selbst. Hamlet, der die Schellenkappe anlegt, Hamlet, der ein Schauspiel arrangirt, um dem König unter fremdem Namen seine eigene That vor Augen zu führen, Hamlet, der seinem Oheim auf dessen Vorschlag nach England zu fliehen, erwiedert: Gut!, während er recht gut weiss, dass ihm dort nichts Gutes bereitet werden wird, Hamlet, der einen Brief fälscht, um Rosenkranz und Güldenstern an seiner statt ans Messer zu liefern, wird doch wol nicht für eine offene und gerade Natur gehalten werden sollen?! Einst, ursprünglich mag er eine solche gewesen sein; jedes Kind ist anfänglich offen und ehrlich, bis es durch seine Umgebung sich verstellen und lügen lernt, aber der Hamlet, den uns das Stück

zeigt, hat bereits dreissig Jahre lang dänische Hofluft geathmet. Die Vergleichung mit Horatio, dem braven, mit Fortinbras, dem tapferen Manne des Drama's, lehrt, was Hamlet hätte werden können; die Vergleichung mit Laertes, Polonius und dem König macht anschaulich, wovor seine ursprünglich bessere Natur in dieser Umgebung ihn zu werden bewahrt hat: Hamlet zwischen beiden Parteien ist auf halbem Wege stehen geblieben.

Von sämmtlichen Auslegern Shakespeare's und von Vischer selbst ist die grossartige Einheit gepriesen worden, mit welcher der Grundgedanke der Handlung bis in deren kleinste Theile, bis zu Worten, Bildern und Redensarten herab stets festgehalten worden sei. Die Anspielung auf durch Gewohnheit angenommenen äusseren Schein begegnet uns in der Tragödie Hamlet auf jedem Schritt, in allen Nebenumständen der Fabel. Schon früher ist bemerkt worden, dass Shakespeare den dänischen Hof sich katholisch denkt; die Erwähnung des Klosters, der Beichte, das Knieen des Königs beim Gebet, der Ritus und die Priester bei Opheliens Leichenbegängniss sind unwiderlegliche Zeugnisse dafür. Aber der Zeitgenosse der Königin Elisabeth hatte dabei den entarteten Katholicismus der Reformationsepoche vor Augen, durch welchen die ehrwürdigen Gebräuche infolge blinder Gewohnheit längst zu gehaltlosen Förmlichkeiten herabgesunken waren, den äusseren Schein einer Religiosität, dem das Innerste fremd blieb, und den er am furchtbarsten durch das Bild des reuelosen, aber betenden Königs in den Worten kennzeichnet:

„Wort ohne Sinn kann nicht zum Himmel geh'n."

Dieser Katholicismus, aus dessen heiligen Gebräuchen das Ungeheuer Gewöhnung längst allen Sinn hinweggefressen hat, entspricht vortrefflich jener gehaltlosen Scheinwelt, in welcher Prinz Hamlet, der Lahme mit sehenden Augen unter den Blinden, aufgewachsen ist. Der, wie er recht gut weiss, zum Spioniren angestellten Ophelia, welcher ihr Vater, um den Teufel zu überzuckern, ein Gebetbuch in die Hand gegeben hat, schleudert er die empörte Mahnung entgegen, welche der ganzen religiösen Heuchelei seiner Zeit gilt: geh in ein Kloster! Er stellt die practische Zucht dem gedankenlosen Wort, die blutende Zerknirschung, zu welcher er seiner Mutter Herz erweicht, der reuelosen Verstocktheit seines Oheims entgegen. Ueberall dringt er auf den Kern des Uebels, das in der gedankenlosen

Gewohnheit, und hat er das Heilmittel bereit, das in der denkenden Gewöhnung liegt. Für diese tief religiöse Seite im Hamlet und den engen Zusammenhang, in welchem sie mit der psychologischen Grundlage des Prinzen sowol wie aller anderen Personen unseres Drama's steht, zeigt Vischer kein Verständniss. Es ist psychologisch begründet, dass ihm, dem die blos äusserliche Religionsübung seiner Umgebung, wie alles Scheinwesen, ungeachtet auch er davon angesteckt ist, und vielleicht gerade desshalb doppelt verhasst sein muss, theoretisch ein Zug nach dem entgegengesetzten Extreme, zu einer tief innerlichen Mystik innewohnt, die bis zum Geisterglauben sich steigert. Dem Formalismus seiner Umgebung setzt er den äussersten religiösen Realismus, der skeptischen Philosophie des Horatio die mehreren Dinge im Himmel und auf Erden entgegen. Man thut Shakespeare einen schlechten Dienst, wenn man, damit es nicht scheine, als habe er selbst an Geistererscheinungen geglaubt, den Geist im Hamlet am liebsten zu einer blossen Hallucination des Prinzen herabdrücken möchte. Ob Shakespeare an Geister glaubte, wissen wir nicht und ich für meine Person halte es für eben so unwahrscheinlich als Vischer, aber sein Hamlet glaubt daran. Der Geist des alten Dänen ist kein Phantasiegeschöpf wie Banquo's; nicht allein Hamlet der Träumer, auch Marcello, Bernardo, selbst Horatio, der Philosoph, sehen ihn leibhaftig; es ist ein richtiger reeller körperlicher Geist. Ganz mit Unrecht ist Hamlet in den Ruf eines Freidenkers gekommen; seine religiöse Ueberzeugung ist vielmehr sehr bestimmt theistisch, ja orthodox und katholisch gefärbt. Nicht nur die Grundsätze der natürlichen Religion, die Existenz Gottes und die Unsterblichkeit der Seele, sondern auch die Dämonen der Hölle und des Fegefeuers stehen für ihn ausser Zweifel. Das Sein oder Nichtsein, das ihm jene Berufenheit verschafft hat, bezieht sich gar nicht auf die Frage von der Existenz nach dem Tode, sondern einfach darauf, ob er sich tödten solle, ob nicht. Des Fortdauerns nach dem Sterben ist er ohnehin gewiss. Wie könnte er sonst fragen, ob er nach dem Tode schlafen oder träumen werde? Zum Ueberfluss sagt er es einige Scenen vorher selbst, dass seine Seele ein unsterbliches Ding sei wie der Geist des alten Königs. In demselben Monolog, der seine Ungläubigkeit beweisen soll, lässt er sich durch die Vorstellung, Gott habe sein Gebot gegen den Selbst-

mord gerichtet, von dem letzteren abhalten. Hamlet ist durchaus kein Faust, wozu die Philosophen ihn machen wollten. Er grübelt vielmehr, wie ein echter Scholastiker, nur innerhalb festgesteckter Grenzen. Er ist auch hierin Gewohnheitsmensch. Nur dadurch unterscheidet er sich von seiner Familie und Umgebung, dass bei diesen längst zur leeren Form geworden ist, was bei ihm unverändert seinen Sinn bewahrt hat, dass er durch Gewöhnung gläubig ist, während die anderen es scheinen wollen.

Diese Vorstellung mag manchem, welcher gewohnt ist, sich den Hamlet als Helden, wenn nicht der That, doch der Aufklärung zu denken, unbequem fallen. Allein auch zur geistigen Heldenschaft ist eine Thatkraft erforderlich, wie sie Hamlet nicht besitzt. Seine Gewohnheiten, gute und üble, sind stärker als er. Seiner Umgebung ist der Prinz nur durch das Bewusstsein der Krankheit wie des Heilmittels überlegen.

Bei weitem der grösste Theil unserer Handlungen entspringt aus Gewohnheit; gewiss vier Fünfttheile der Menschheit sind Gewohnheitsmenschen. Dieselbe vertritt im ethischen die Stelle des Naturgesetzes im physischen Leben, und gibt dem Zufälligsten und Wechselvollsten, das wir kennen, dem Spiele des menschlichen Willens, den Schein des Mechanismus des geregelten Naturlaufs. Sollte es eines Seelenkenners wie Shakespeare unwürdig gewesen sein, Fluch und Segen der Herrschaft der Gewohnheit in einem umfassenden Gemälde zu entwickeln, in welchem Edle und Unedle, Hohle und Tieffühlende an den Folgen der durch Gewöhnung zur Livree der Natur gewordenen Ueberwucherung des äusseren Scheins- über den inneren Seinsmenschen in tragischer Selbstzerstörung zu Grunde gehen?

Shakespeare's Sonette. *).

Wir haben von Shakespeare bekanntlich weder Briefe noch Tagebücher. Von seinem äusseren Leben ist nicht viel zu sagen; von seinem innern wissen wir weniger als von dem Dryden's und Pope's. Aus seinen Dramen lernen wir den Charakter aller Welt kennen, aber den seinen nur insoweit, als er sich proteusartig in jedes seiner Geschöpfe ganz zu verwandeln weiss. In seinen lyrischen Dichtungen ist's, wo wir Shakespeare den Menschen zu suchen haben. Mit Recht hebt ihr musterhafter Uebersetzer, Fr. Bodenstedt, hervor, dass schon Wordsworth die Sonette den Schlüssel zu Shakespeare's Herzen genannt habe. Wer uns nur auch den Schlüssel zu diesem Schlüssel zu geben wüsste!

Eine vor kurzem erschienene Schrift von D. Barnstorff (D. B. Storffrich) welche den Titel „Schlüssel zu Shakespeare's Sonetten" (Bremen, 1861) führt, hat es versucht; wir werden sehen, ob mit Glück. Die Lebensbeschreiber des Dichters, von Malone angefangen, die Dichter, welche wie Tieck und H. Koenig das Leben Shakespeares novellistisch zu behandeln unternahmen, haben aus ihnen ein Spiegelbild äusserer Lebensschicksale des Dichters zusammenzustellen gesucht, welchem sie selbst nicht mehr als problematische Wahrscheinlichkeit zuschrieben. Alle diese Versuche haben sich als unzureichend erwiesen. Es ist bei diesen Sonetten nicht weniger als alles geheimnissvoll. Wir wissen durch Porträt und Geschlechtsregister wer Laura war, die den Petrarca, und wir haben durch enormen literarhistorischen Fleiss Namen, Alter und Haarfarbe aller Lauren, Lotten u. s. w. herausgebracht, welche unsere grossen und kleinen Dichter begeisterten; auf der weiblichen oder männlichen Laura, der Shakespeare's Sonette geweiht sind, ruht ein undurchdringliches Dunkel. War es ein Freund, war es eine Geliebte, war es ein lebendes

*) Wochenschr. für Wiss., Kunst u. öff. Leben. (Beil. z. Wiener Ztg.) Jahrgang 1862 Nr. 5 u. ff.

oder ein blosses Geschöpf der Einbildungskraft, etwa gar eine blutlose Abstraction von des Dichters eigener Persönlichkeit, ein William „Himself", wir wissen es nicht. Die Ungewissheit oder vielmehr die Gewissheit, dass einige von den Sonetten nur an ein männliches Individuum gerichtet sein können, hat einer befleckten Phantasie sogar Anlass gegeben, den Dichter der Natur eines Vergehens gegen diese im Gedanken wenigstens für verdächtig zu halten.

Es bedurfte nicht Bodenstedts beredter Vertheidigung, um dergleichen Verleumdung entrüstet zurückzuweisen. Er weist auf das Beispiel des „hochkirchlichen" Englands hin, das weit entfernt ist, an den Aeusserungen enthusiastischer Freundschaft, wie die Sonette sie enthalten, sittlichen Anstoss zu nehmen. Hat denn nicht, um vom Beispiele des Sokrates zu schweigen, unsere deutsche Literatur ähnliche Ausbrüche begeisterter Freundschaft zwischen Männern und Männern, Greisen und Jünglingen aufzuweisen? Verdenken wir Klopstock seine Liebe für die Stollberge? Aus den Sonetten geht hervor, dass der Gegenstand von Shakespeare's ecstatischer Freundschaft gesellschaftlich hoch über ihm stand; dass der Dichter die Kluft tief fühlte, die ihn social von demselben schied. Im Sonett 91 führt er bittere Klage über den niederen Stand, in dem er seinem Volke dienstbar sein muss, über den Brand, der auf seinem Namen liegt, und die fremde Farbe des Berufes, die wie des Färbers Hand sein ganzes Wesen entweiht. Im 30. Sonett spielt er abermals auf den „Makel" seines Standes an, welcher dem Freunde nicht erlaube, ihn vor aller Welt offen zu ehren, weil er sonst in Gefahr komme, seines eigenen Namens Ehre zu mindern. Grund genug, dass man den Freund des Schauspielers Shakespeare seit jeher unter den hochgeborenen ritterlichen Kunstgönnern am Hof der Elisabeth suchen zu müssen glaubte, denen ihr Stand es ebenso zur Pflicht machte, Talente zu beschützen, als er ihnen verbot, mit den Helden der Bühne in nahe vertraute Freundschaftsverhältnisse sich einzulassen.

Und wer war nun der „schöne Mann" und „vollkommene Cavalier", welcher den Dichter im Geheimen mit seiner vertrauten Freundschaft beehrte, es aber gern sah, wenn der Bescheidene, den Makel seines Standes fühlend, zu rechter Zeit verstand, sich zurückzuziehen, damit nicht die Ehre des hochge-

borenen Namens gemindert werde? In England und in Deutschland gilt bekanntlich Henry Wriothesley, Graf von Southampton dafür, der schöne geistreiche und tolldreiste Freund des ebenso schönen weniger geistreichen, aber noch tolldreisteren Grafen von Essex. Die hauptsächlichsten Gründe, welche für ihn sprechen, sind folgende: Bodenstedt hat sie in seiner ebenso lehrreichen als unbefangenen Abhandlung, die er seiner Uebersetzung von Shakespeare's Sonetten beigegeben hat, zusammengefasst. Erstens besass der junge schöne geistvolle, ritterliche vornehme hochsinnige Graf die Eigenschaften wirklich, welche der Dichter seinem in den Sonetten gefeierten Freunde beilegt; ferner war Shakespeare ihm vielfach zu Dank verpflichtet, wurde schon frühzeitig mit ihm bekannt, widmete ihm im Jahre 1593 „Venus und Adonis", ein Jahr später „Lucrezia" mit einer Ueberschwänglichkeit des Ausdruckes, die sehr an die Freundschaftssonette erinnert, theilweise sogar wörtlich mit einigen derselben (z. B. die Widmung der „Lurezia" mit XXXVIII, XXXIX, LXXVI, LXXVII, LXXIX und CV) übereinstimmt; endlich war Graf Southampton ein bekannter Kunstenthusiast, grosser Verehrer Shakespeare's und der fleisigste Besucher seines Theaters. Auch passt es gut dazu, dass der Graf von einem literarischen Zeitgenossen Shakespeare's, Chapman, der „Auserwählteste aller edelsten Geister Englands" genannt und von fast allen Poeten der Zeit verherrlicht wird, während Shakespeare im 82. Sonett (englischer Zählung) sehr deutlich darauf hinweist, dass der Gegenstand seiner Freundschaft von „jedem zum Preis erwählt" werde und sich durch andere Dichter huldigen lasse, und im 86. seine Empfindlichkeit darüber, dass das Lied eines andern (man wird versucht an Spenser zu denken) den Freund gewonnen habe, nicht bergen kann. Den stärksten Anhaltsgrund endlich geben die Sonette selbst ab, welche Bodenstedt um desswillen in eine eigene Abtheilung zusammengestellt und an derer unverblümter Aufforderung an ein Meisterstück der Natur, „holde Sprösslinge seine Schönheit erben zu lassen", man mit Unrecht Anstoss genommen hat. Der Dichter wendet darin alle poetische Ueberredungskunst an, seinen jüngeren Freund zu bewegen sich zu vermälen, und wenn man die kunstvollen, aber höchst absichtlichen poetischen Episteln, deren Schlussverse immer auf dasselbe ceterum censeo zurückkommen, liest und zugleich weiss,

wie sehr der Familie des Grafen daran gelegen war, ihn standesgemäss zu verheiraten, so kann man sich kaum des Gedankens erwehren, dieselbe möchte der Entstehung dieser Gedichte nicht fremd und der Gegenstand derselben kein anderer als der Graf sein. Es ist nemlich kekannt, dass Lord Southampton vom 1594 bis 1599 erklärter Liebhaber einer schönen Miss Vernon, die Königin Elisabeth aber nach Frauenart die heftigste Gegnerin dieser Heirat war, so dass der Lord darüber entrüstet, dieselbe zwar aufgab, aber zugleich schwor, unverheiratet zu bleiben. Hierin mochte des Dichters ehrfurchtsvolle Begeisterung für den Grafen der hohen Familie gelegen gekommen sein und sie ihn vielleicht gebraucht haben, seinen Einfluss auf den poetischem Zureden zugänglichen jungen Herrn zu ihren Zwecken zu verwenden!

Immerhin aber erklären all' diese Gründe im besten Fall nur zum Theil und nur einen, wenn auch den grössten Theil der vorhandenen Sonette. Es sind andere darunter, und ihre Zahl ist nicht gering, welche sich nur auf eine weibliche Geliebte deuten lassen, andere, und darunter gerade die schönsten, welche einen ganz allgemeinen Charakter tragen. Versucht man es, sie alle auf eine und dieselbe Person zu beziehen, so verwickelt man sich in unlösbare Widersprüche. Es schiene nun nichts natürlicher als das Gegentheil zu thun und den Versuch, die Sonette als ein innerlich zusammengehöriges Ganzes zu betrachten, ganz fallen zu lassen, wie es C. A. Brown (Shakespeare's autobiographical Poems. Lond. 1838) und Bodenstedt gethan haben, die eine Trennung in mehrere Abtheilungen nach der vermuthlichen Gemeinschaftlichkeit des Inhalts und der Person, an die sie gerichtet sind, vorschlagen. Aber gerade dagegen sträubt man sich, und zwar aus einem philologischen Grunde.

Die ursprüngliche, noch bei Lebzeiten des Dichters erschienene Ausgabe der Sonette, 154 an der Zahl, im Jahre 1609, trug an der Spitze eine Widmung des Verlegers Thomas Thorpe, welche folgendermassen lautete: „Dem einzigen Erzeuger (only begetter) der folgenden Sonette, Mr. W. H., wünscht beim Anbeginn alles Glück und die von unserem ewig lebenden Dichter ihm verheissene Ewigkeit, der ihm alles Gute wünschende Unternehmer T. T.“ Da unter dem Ausdrucke Erzeuger, wie es schien, nur der Gegenstand, an den die Sonette gerichtet seien,

verstanden werden konnte und dieser ausdrücklich als der einzige bezeichnet wurde, so nahm man an, dass sie sämmtlich an eine und dieselbe Person und zwar allesammt, auch diejenigen, welche ein offenbares Liebesverhältniss behandeln, an keine weibliche gerichtet sein, woraus dann jener üble Ruf entstand, der ihrer Verbreitung und Würdigung so sehr im Wege gestanden hat.

Ueber die Person dieses Mr. W. H. haben sich nun die Commentatoren die Köpfe zerbrochen. Die wunderlichsten Ansichten sind darüber zu Tage gebracht worden, Ansichten, deren Absurdität zum Theil handgreiflich offenliegt. Daniel Asher in Nr. 40 des „Magazins für die Literatur des Auslandes" (1861) und Fr. Bodenstedt in der mehrerwähnten Abhandlung S. 216 haben dieselben zusammengestellt. Herr Th. Tyrwhitt in seinen Observations and Conjectures on some passages of Shakespeare (Oxford 1766) glaubte aus dem Verse im 20. Sonett: A man in hew all Hews in his controlling (nach der Leseart des alten Manuscripts) schliessen zu dürfen, die Anfangsbuchstaben W. H. stünden für einen gewissen William Hews oder Hughes. Diese Folgerung grenzt, wie Bodenstedt mit Recht sagt, an Blödsinn, wurde aber doch von dem berühmten Shakespeare-Kritiker Malone für nicht unwahrscheinlich und von James Bowell, dem Herausgeber Malone's, einer ausführlichen gelehrten Widerlegung werth gehalten. Dr. A. Farmer in seinem „Essay on the learning of Shakespeare" (London 1767) stellte die Behauptung auf, unter W. H. sei des Dichters Neffe William Harte zu verstehen; allein dieser ward erst im Jahre 1600 geboren, während der „Passionate pilgrim", in welchem Shakespeare'sche und anderer Sonette und Lieder vermischt durcheinander stehen, schon 1599 gedruckt wurde. H. Chalmers in seiner Schrift: A supplemental apology etc." London 1799 hat, vermuthlich in der patriotischen Meinung, die Königin Elisabeth habe wie ein Mann regiert, keinen Anstand genommen, dieselbe das Geschlecht wechseln und den „lieblichen Knaben" der Shakespeare'schen Sonette die jungfräuliche Königin sein zu lassen, welche der Dichter in den Sonetten 1 bis 26 ermahne, eine Vermählung einzugehen. Man braucht, um mit A. Dyce, der grössten Shakespeare-Autorität in England, zu finden, dass dem kritischen Blödsinn keine Grenzen zu stecken seien, nicht erst der schlagenden Stelle im Sonette 3 sich zu erinnern. Andere verstanden unter W.

H. den Earl v. Pembrocke, dessen Familienname allerdings William Herbert, der ein Gönner des Dichters und dem die erste Gesammtausgabe der Dramen desselben gewidmet war. J. Boaden: „On the Sonnets of Shakespeare“ (London 1827), Brown in dem obgenannten Werke, die „Westminster Review“ vom Jahre 1857 vertheidigten diese Ansicht. Der Verfasser von „Shakespeare and his time“ (London 1827), N. Drake, dessen Ansicht die verbreitetste geworden ist, schlägt dagegen eine Umstellung der räthselhaften Buchstaben vor, damit Henry Wriothesly Graf v. Southampton darunter verstanden werden könne. Allein wie sollte, von der jedenfalls gewagten Umstellung abgesehen, nach den strengen Begriffen englischer Courtoisie ein Buchhändler gewagt haben, Männer von so erlauchtem Titel, wie die beiden Genannten einfach durch den Familiennamen und das vorgesetzte Mr. wie jüngere Söhne und sogar mit Hinweglassung des diesen zukommenden Beisatzes honorable oder right honorable zu bezeichnen? Um endlich keine dargebotene Möglichkeit auszuschliessen, hat der Dichter Coleridge in der gerechtfertigten Ueberzeugung, gewisse Sonette liessen sich durchaus auf kein männliches Individuum beziehen, in seinen „Literary-Remains“ (4 vols. London 1836 bis 1839) lieber die entgegengesetzte Meinung aufgestellt, sämmtliche Sonette seien wirklich an eine Geliebte gerichtet und die Ausdrücke, die auf etwas anderes deuten, wären nur als Blendwerk hinzugefügt. Der neueste Erklärer der Shakespeare-Sonette, endlich der obengenannte Barnstorff, der bei seiner Erklärung des „Hamlet“ grossen Scharfsinn an den Tag gelegt, hat sich in dem Gedränge der bald auf einen männlichen, bald einen weiblichen Gegenstand hinweisenden Dichtungen und der, wie es schien so unzweifelhaft ausgesprochenen Forderung, dieselben nur auf einen einzigen zu beziehen, nicht anders als durch den barocken Einfall zu helfen gewusst, dass er unter dem „einzigen Erzeuger“ den geschlechtslosen Genius des Dichters selbst (William Himself) und sie demzufolge durchaus allegorisch verstand.

Dass letztere Deutung die Sonette ihres schönsten Schmuckes, ihrer einfachen Wahrheit und ihres entschiedenen Realismus berauben und sich wenn überhaupt nur mit ausgesprochener Gewaltsamkeit nothdürftig durchführen lassen würde, lässt sich im vorhinein vermuthen und wird durch die Lecture bestätigt, auch wenn es nicht noch einen anderen äusseren Grund gäbe, der die An-

nehmbarkeit dieses „Schlüssels“ mehr als zweifelhaft machte. Der Verfasser jener Widmung, möchte es nun der Dichter oder wie es durch die beigesetzten Buchstaben T. T. fast ausser Zweifel ist, der Verleger Thomas Thorpe gewesen sein, war jedenfalls artig genug, dem mit dem christlichen Taufnamen William und dem Familiennamen Himself gezierten Genius das Anstandswort Mr. vorzusetzen, was gegen ein blosses Geschöpf der Phantasie nach unseren Begriffen fast mehr als zu viel ist.

An all den vorher angeführten Widersprüchen trägt das Wort „the only begetter“ Schuld, wenn man darauf besteht, es mit „der einzige Erzeuger“ zu übersetzen. Adoptirt man statt dessen diejenige Bedeutung des Wortes, auf welche zuerst H. Chalmers hingewiesen hat, welcher sich Johnson und Boswell angeschlossen haben und nach welcher es so viel als obtainer (the person who gets or procures a thing) ausdrückt, so verschwindet alle Schwierigkeit, indem die erweislich nicht von Shakespeare veranstaltete Sammlung der Sonette recht gut von einem einzigen zusammengebracht und dem Verleger mitgetheilt worden sein kann, ohne dass darum auch die Dichtungen selbst an eine einzige Person, am allerwenigsten an dieselbe, welche sie sammelte und zum Druck beförderte, gerichtet zu sein brauchten. Der räthselhafte Mr. W. H. verliert dadurch für den Verehrer der Shakespeare'schen Sonette alle weitere Bedeutung, die er ursprünglich nur für den Verleger besass, und die scharfsinnigen Literarhistoriker Englands und Deutschlands sind um ein ergiebiges Feld, Hypothesen zu bauen, ärmer.

Für den Freund der lyrischen Dichtungen Shakespeare's bringt Chalmer's Entdeckung, von welcher er selbst seltsamer Weise keinen weitern Gebrauch macht, den entschiedenen Gewinn, dass er fortan um die Einheit der Person, auf welche dieselben sich beziehen sollen, unbekümmert, dieselben rein ihrem individuellen Gehalt nach untersuchen, die gleichartigen zusammenstellen, die ungleichartigen sondern und so, wenn die Sonette es erlauben, das unzusammenhängende Ganze in eine Reihe zusammengehöriger Cyklen gliedern kann. Die Anordnung der Sonette in der Ausgabe von 1640, die von dem Grundsatze ausgeht, dass in diesen Sonetten die lyrischen Ergüsse des Dichters, wie solche unter verschiedenen Eindrücken und Anlässen seiner Feder entflossen, vorliegen, diejenige Brown's,

welcher in ihnen eine fortlaufende Sammlung autobiographischer Gedichte erblickt, und endlich die neueste Bodenstedt's in seiner Uebersetzung sämmtlicher Sonette (Berlin, Decker 1862) haben von dieser Vergünstigung Gebrauch gemacht. Beide letzteren unterscheiden sich dadurch, dass der erstere der gewöhnlichen Reihenfolge von 1609 treu bleibt, jedoch sechs verschiedene abgesonderte Dichtungen in derselben wahrnehmen will. Nach dieser Eintheilung reichte der Cyklus I von Sonett 1—26 und enthielte die Aufforderung an seinen (unbekannten) Freund, sich zu vermählen. Der Cyklus II umfasst die Sonette 17—55, an seinen Freund, der ihm seine Geliebte geraubt hat, gerichtet und ihm verzeihend. Die dritte Abtheilung von 56—77 beklagt sich über die Kälte des Freundes und mahnt ihn an des Lebens Schwinden. In dem vierten Sonettenkranz (78—101) wird über den Freund Klage geführt, dass er eines andern Dichters Huldigungen den seinen vorziehe, und werden Fehler an ihm getadelt, welche seinem Charakter nachtheilig sein dürften. In der fünften Abtheilung (102—126) entschuldigt sich der Dichter gegen seinen Freund, dass er eine Zeit lang geschwiegen habe, und weist den Vorwurf der Unbeständigkeit zurück. Der Cyklus VI endlich (127—152) ist an die Geliebte des Dichters gerichtet und handelt von ihrer Untreue. Die Sonette 153 und 154 werden als aus dem Tone fallend von Brown gar nicht mitgezählt.

Bodenstedt lässt dagegen diese traditionelle Anordnung ganz fallen, da sie ohnehin nicht vom Dichter selbst, sondern aus innern und äussern Gründen von einer Buchhändlerspeculation herrühre, und unternimmt es — in Deutschland zum ersten Mal, in England hat die Ausgabe von 1641 einen seiner Meinung nach misslungenen Versuch gemacht — den poetischen Zusammenhang der Sonette herzustellen. Des Gewagten dieses Versuches, mit dem die Sache keineswegs erledigt sei, ist der geistreiche Dichter sich vollkommen bewusst; auch wird die künftige Verbesserung und Ergänzung der Reihenfolge aus völligem Mangel äusserer chronologischer Zeugnisse immer zum guten Theil Sache des subjectiven Gefühls bleiben; im Ganzen aber kann man sagen, dass die von ihm getroffene Anordnung dem Leser weniger Zwang anthut als die hergebrachte englische.

Von dem Gedanken ausgehend, dass wir in Shakespeare's Sonetten eine Perlenschnur vor uns haben, die von den Jüng-

lingsjahren des Dichters sich fortschlingt bis in sein reifes Mannesalter und unser einziger Leitfaden ist, wenn wir einen Zusammenhang suchen zwischen den dürftigen, beschränkten Verhältnissen seiner frühesten Jugend und der weltumspannenden Höhe, auf welcher er in seinen Tragödien steht, sucht Bodenstedt in der gewählten Aufeinanderfolge der lyrischen die stufenweisen Fortschritte des Dichters ebenso zu verfolgen, wie in dessen grossen dramatischen Schöpfungen. Zu diesem Zweck werden von ihm diejenigen Sonette vorangestellt, welche theils, wie 1 und 3 seiner Uebersetzung, aus dem „verliebten Pilger" selbst stammen, theils mit diesem dem Tone nach am nächsten verwandt sind, während die seiner Ansicht nach in die reifste Zeit des Dichters fallenden den Schluss bilden und die übrigen nach so viel inneren Anhaltspuncten, als sich auffinden lassen, in die Mitte zu stehen kommen. Auf diese Art ergeben sich vier Abtheilungen, deren erste (1—43) den grössten Theil derjenigen umfasst, die nach Brown in die VI. fallen, deren zweite (44—93) vorwiegend diejenigen in sich schliesst, welche bei Brown in II und IV stehen, indess die dritte (94—123) Brown's erste ganz in sich aufnimmt, und die letzte (124—156) den Inhalt grossentheils mit III und V bei Brown gemein hat.

Der Gedankengang der Sonette wird dadurch ungefähr folgender: Zuerst lässt uns der Dichter in ein Liebesverhältniss blicken, über dessen Unwürdigkeit ihm die Augen ebenso bald aufgehen, als er es nichtsdestoweniger nicht über sich gewinnen kann, es gewaltsam zu trennen. Die ungenannte Geliebte ist weder schön noch tugendhaft, ihr Ruf ist so dunkel, wie ihre Thaten schwarz sind, aber sie versteht es, auch die Schande süss und lieblich zu machen. Ihr stehen Zier und Fehler gut; ihr Name schon adelt selbst den bösen Leumund; ihre Gunst war Geschenk und kehrt als solches zu ihr zurück, sobald der Grund derselben, die Liebe fehlt; sie ist launenhaft, grausam, sie lässt den verzweifelten Liebhaber die ganzen Höllenleiden durchempfinden, die vom Anfang Seligkeit zuletzt zum Traum führen; denn noch ist es ein Himmelspfad, den niemand, unser Dichter auch nicht, zu meiden weiss, dem sie beim Himmel theuer war und noch ist.

Die Geliebte, die ihn längst nicht mehr liebte und doch zu lieben vorgab, um ihn zu quälen, ist völlig treulos geworden, und zwar ist es, bitterer als alles, sein liebster Freund, an den

sie ihn verrathen hat. Das Weib, „dunkel von Farb' und Sinn", hat ihm seinen guten Engel entrissen; dennoch zürnt er ihr nicht, als er wieder zu ihr zurückkehrt. Zwar die Scham des reumüthigen Freundes kann nicht das Weh, seine späte Reue nicht den Gram versöhnen, aber seine Thränen ersetzen alles; der Dichter selbst macht seinen Vertheidiger und dient „seiner Sinnenschuld mit Sinn"; er vergibt dem „holden Dieb" seinen Raub und entschuldigt ihn, dass er, indem er des Freundes Geliebte nahm, ja nur genommen habe, was mit und in diesem längst sein gewesen sei.

Der Liebesroman ist damit zu Ende. Es kann überraschen, dass Bodenstedt an dieser Stelle nicht eine Abtheilung gemacht, wie Brown es gethan hat, dessen Cyklus II mit der dem ungetreuen Freund ertheilten Verzeihung abschliesst. Von der Geliebten geschieht von da an in den Sonetten keine Erwähnung mehr, es wäre denn, man wollte die Sonette von der Reise (65, 66, 67), das Eifersuchtssonett (69) und das Sonett 63 (nach Bodenstedt's Zählung), in welchem der Dichter klagt, dass er, als er verreist, jede Kleinigkeit vor Diebeshand zu schützen gesucht, den Freund aber nicht zu hüten gewusst habe, hieher beziehen, welche dann am natürlichsten vor dem Sonett 44, das die Entdeckung des Verraths enthält, etwa in folgender Ordnung einzuschalten wären: 65, 66, 67, 69, 63, 44 u. s. w.

Es beginnen nun die Sonette an den Freund. Unseres Erachtens ist es durchaus nicht nothwendig, unter diesem dieselbe Person sich zu denken, welche den Treubruch mit des Dichters Geliebten beging. Schwerlich würde der Dichter an einen Freund, dem er so viel verziehen, aber eben verziehen hatte, gleich darauf in jenem huldigenden, die Herablassung eines Höhern so merklich mit ehrfurchtsvoller Ergebenheit erwiedernden Tone geschrieben haben, wie ihn Sonett 53 zeigt. Noch weniger würde er wie im Sonett 57 in der Vergangenheit lesend, des „Schwerverlorenen", alten „Leids und Wehes", der „todten Freunde" erwähnen, welches alles der neue Freund ersetzen soll.

Vielmehr lässt sich gerade das alte Leid aus jenem Liebesroman als eine abgethane Lebensperiode des Dichters bezeichnen. Jener treulose Freund, obgleich er ihm verziehen hat, ist entweder wirklich oder doch für den Dichter todt; diesem

ist in dem hochgebornen Freunde, welcher der „Herr seiner Liebe“ mit einem Frauengesicht und Frauenherzen, aber ohne Spur von weibischlaunischem Wechsel seiner Triebe, (wie jene Verlorene) geworden ist, eine neue Sonne aufgegangen. Es ist vielleicht nicht ohne Absicht, dass, während der Dichter sich im Sonett 46 als im Liebesbann zweier Geister, eines Mannes und eines Weibes her- und hinschwankend schildert, er im Sonett 54 den neuen Freund „Herr — Herrin seiner Liebe“ nennt, in dem Mann und Weib vereinigt seien. Die Natur seiner Flamme ist eine andere, sie ist wesentlich geschlechtslos geworden. Je stolzer er sich beglückt fühlt durch die Auszeichnung, welche „süsse Wahl“ gibt, desto empfindlicher fühlt er auch die äussere Kluft, die ihn vom Freunde scheidet; bittere Betrachtungen über das ungleich vertheilte Erdenlos, über den Makel seines Berufes, über das „zum Bettler geborne Verdienst“ stellen sich ein; wenn ihn das Schicksal vom Freunde trennt, sucht er sich dadurch zu trösten, dass gesondert ihre Liebe künftig zweifach sein werde; wenn die Verhältnisse seines Freundes ihm nur selten erlauben ihn zu sehen, überredet er sich, dass er nur wie der reiche Mann, der seine Schlüssel still führe zum seligen Besitze, nicht täglich seine Schätze sehen und zählen wolle, um der seltenen Freude Spitze nicht abzustumpfen. Wenn der von allen Gepriesene seine Gunst anderen Dichtern schenkt, wagt er nichts anderes zu erwiedern, als dass er „so schlicht und wahr“ in keines anderen Worten sein Bild finden werde als in den seinen; auf die Liebe des Freundes hat er kein Recht, so wenig als auf seine Trauer, wenn er gestorben sein wird; wenn seine Gedichte fortleben sollen, so möge es nur geschehen, m „der Liebe zum Freund“, nicht um ihres Werthes willen, und wenn besseren Meistern des Gesanges einst höherer Schwung gelinge, dann möge auch „besserer Dichter Lied den Freund erheben.“

Von diesem fügsamen, fast unterwürfigen oder in schmerzlicher Resignation sich abkehrenden Ton zeigen die Sonette der letzten beiden Abtheilungen keinen Rest. Der Dichter steht seinem jüngeren, wenn noch so reich ausgestatteten Freunde im Gefühle der Ebenbürtigkeit, des Rathers und Mahners, in trüber Ahnung des ewigen Wechsels und der nie ruhenden Vergänglichkeit des Geliebten, aber auch im vollen Bewusstsein der Unsterblichkeit seiner Lieder und dessen, was diese verherrlichen,

gegenüber. Seine Muse hat für Vergängliches das Ewige eingetauscht, für die Wechsellaune der Zeit die Bewunderung aufgegeben und die dem Freunde und seiner Bühne geweihte Schöpfung, die aus „Hirn und Herzen" entsprang, wird nicht vergeben, trotz aller Macht der Zeit. Der Dichter hat seinen Höhepunct erreicht. „Arm nach Aussen soll die Seele sein und innen den Reichthum mehren." Dann lebt sie vom Tod, wie von Menschen dieser und es gibt kein Sterben mehr, wenn der Tod stirbt (Son. 153.) Wir glauben den über Grab und Tod philosophirenden Hamlet zu vernehmen. Es ist Shakespeare's Mannesalter.

Der reichste Gehalt entfaltet sich hier in der knappsten Form. Bodenstedt hat seiner Abhandlung eine kurze Geschichte des englischen Sonetts eingewebt, aus der man sieht, dass Shakespeare Vorgänger hatte. Ausser Spenser, dessen „Amoretti" noch vor dem „Verliebten Pilger" erschienen, hat er sie sämmtlich weit hinter sich zurückgelassen. Im Angesicht seines dramatischen Berufs, abgesehen davon, dass das Sonett nach dem Vorbild Petrarca's die lyrische Mode der Zeit war, möchte man finden, dass für Shakespeare's lyrischen Genius die Sonetten-Form wie geschaffen war. Unter allen lyrischen Formen hat das Sonett, wie die Italiener es ausbildeten, die Engländer adoptirten, am meisten dramatische Anlage. Das erste Quatrain stellt ein Bild, ein Gefühl, einen Gedanken auf, das zweite führt den Contrast aus, die Terzinen lösen ihn auf. These, Antithese und Synthese setzen und heben einander auf; Schürzung, Wendung und Lösung des Knotens folgen wie Exposition, Peripetie und Katastrophe auf einander. Nirgends liegt die Gefahr näher, in Sophistik und Rhetorik auszuarten. Weil alle Künste des Sonetts darin bestehen, durch künstlich angehäufte Schwierigkeiten im Anfange die plötzliche Lösung am Schlusse desto unerwarteter eintreten zu lassen, so bietet der Sonettist alle Mittel des Verstandes, des Witzes und der Einbildungskraft auf, um dasjenige, worauf seine Absicht doch eigentlich gerichtet ist, zu verschleiern und zu verwirren. In der Kunst der Pointirung ist Shakespeare Meister; in der Kürze und Kernigkeit, die den letzten Reimpaaren seiner Sonette eigen ist, beruht grösstentheils das Schlagende ihrer Wirkung.

Diese Kunst, Antithesen zu bilden, Schlussworte zuzuspitzen, wird bisweilen zur Künstelei, am meisten in jenen Sonetten, die

Bodenstedt mit Recht, wie wir glauben, zu den frühesten rechnet, im Liebesroman. In den übrigen nöthigt die gedankenreiche Entwickelung, die sinnreiche Wendung und die feine Abrundung beim höchsten Schwung meist zu befriedigtem Staunen. Wenige nur sind darunter, welche, was Ausdruck und Bau betrifft, nicht kleine Meisterwerke genannt zu werden verdienten. Bewunderungswürdig als poetische Schöpfungen sind sie unschätzbar für die Blosslegung von Shakespeare's innerem Leben. Wir sehen diesen wunderbaren Menschen, dem wie Göthe'n „ein Gott gab, zu sagen, was er leide", alle wechselnden Vorgänge seines Innern auf die natürlichste und einfachste Weise von der Welt in klare Worte kleiden, nehmen an seinen frohen und trüben, gedrückten und gehobenen Stimmungen Theil, versenken uns in die Quellen seines Grames und in die Tiefen seiner Hingebung, werden mit fortgerissen durch den Sturm seiner Leidenschaft und emporgehoben in den stillen Aether der Seelenruhe, deren der Vielgeprüfte, innerlich Erstarkte, durch rastlose Arbeit an sich zum wolkenlosen Besitz seiner Götterkraft Gelangte sich zuletzt erfreute. Wir haben weder Briefe noch Tagebücher von ihm, sagten wir oben; diese Sonette ersetzen uns beides. Denn nicht die Namen der Personen und die Datumszahlen haben Wichtigkeit für uns, sondern das Spiegelbild der innern Stimmungen, in welchen grosse Genien sich bewegten, und deren wetterdurchleuchteter oder ruhig durchglühter Atmosphäre ihre Schöpfungen entsprangen.

Unbegreiflich oder vielmehr begreiflich, dass diese lyrischen Dichtungen Shakespeare's in England wie in Deutschland so viel weniger Anerkennung gefunden haben, als seine dramatischen. Sie gelten im Durchschnitt als schwülstig, gekünstelt, ihr Inhalt sogar theilweise als unsittlich. Dass Shakespeare's Sprache im Sonett ähnliche Freiheiten sich nahm wie in der Tragödie und wie die Besten seiner Zeit auf der Bühne und im Leben, ist allerdings wahr, sonderbar bleibt es aber nur, dass das scheidungsgewohnte Deutschland an seiner Freundschaft, das ehestrenge England an seiner Geliebten Anstoss nahm. An der Reinheit der ersteren ist nicht zu zweifeln; in Bezug auf die Geliebte ist das Vaterland der Lotten bei seinen Dichtern wenigstens minder rigoros gewesen. Statt des Schwulstes wird, wer sich der Mühe nicht verdriessen lässt, bei aufmerksamem Lesen vielleicht Schwung, statt der Künstelei Kunst entdecken,

statt der vermeinten Unsittlichkeit hoher Adel der Gesinnung ihm entgegenstrahlen.

Der Verbreitung und Würdigung der Sonette in Deutschland sind bisher die mangelhaften Uebersetzungen im Wege gestanden. Dieselben im Urtexte zu lesen, machen die Schwierigkeiten der poetischen Sprache Shakespeare's nicht zu jedermanns Sache; die Uebertragungen aber sind, wie Bodenstedt mit Recht sagt, im Ganzen bisher mehr dazu angethan gewesen, die Schönheiten der Gedichte zu verhüllen als zu offenbaren. Es wird Manchen ergangen sein, wie dem Schreiber dieser Zeilen, der, von den vorhandenen Uebersetzungen unbefriedigt, selbst zur Feder griff, das bewunderte Original „in sein geliebtes Deutsch zu übertragen.“ Der es versucht, wird wissen, dass man erst dadurch die Gedankenfülle, den Bilderreichthum, die Wortkargheit des Dichters, aber auch die Schwierigkeiten recht fühlen lernt, ihm im Deutschen gerecht zu werden. Selbst Regis, der gewandteste unter den älteren Uebersetzern der Sonette, ist noch nicht ihr A. W. Schlegel geworden. Sein Streben war Treue mit Fleiss zu verbinden, wobei er den letzteren unbedenklich der ersteren aufopferte, wenn beide in Gefahr kamen. Fr. Bodenstedt, der jüngste Uebersetzer (geschr. 1863), hat einen anderen Weg eingeschlagen. Seine Absicht ist einfach, die Sonette in die poetische Sprache unserer Zeit zu übersetzen. Er nimmt keinen Anstand, Ausdrücke, wie sie zu Shakespeare's Zeit selbst in den erhabensten Dichtungen üblich waren, heutzutage in der Poesie aber geradezu unstatthaft erscheinen, zu mildern, wenn sich der Sinn ebenso gut durch andere Worte in einer uns mehr anmuthenden Weise wiedergeben lässt. Seine Absicht war nicht, ein photographisches Abbild der Sonette zu liefern, sondern sie deutsch nachzudichten, so dass sie auch in dieser Gestalt Kennern wie Laien reinen poetischen Genuss gewähren möchten.

Von dem Nachdichter Puschkins und dem Verfasser der Lieder des Mirza Schaffy liess sich gerade in dieser Richtung etwas Ausgezeichnetes erwarten. Bodenstedt's Verdeutschung übertrifft, was Lesbarkeit für den deutschen Leser unserer Zeit betrifft, alle seine Vorgänger bei weitem. Hie und da möchte jedoch das Streben darnach ihn zu weit geführt und manchen charakteristischen Zug des Urtextes allzusehr verwischt haben. Als Probe der „edlen Einfachheit“, welche er als die mit überle-

genem künstlerischen Bewusstsein erworbene Eigenschaft der Sprache des Dichters hervorhebt, theilen wir einige derselben mit und stellen zugleich die entsprechenden aus anderer, auch aus handschriftlicher Uebersetzung vom Schreiber dieser Zeilen daneben. Letzterer hatte sich wörtliche Treue und möglichste Beibehaltung des Charakters des Urtextes bis zu dem Grade zum Ziel gesetzt, dass er bestrebt war, Worte des Originals, welche auch im Deutschen eingebürgert sind, zu erhalten und andere, welche ihrer Wurzel nach deutsch sind, durch das entsprechende deutsche Wort wiederzugeben, ohne die Lesbarkeit aufzuheben. Den Originaltext setzen wir bei, da er nicht gleich zu beschaffen ist. Zur Bezeichnung behalten wir die gewöhnliche (englische) Zählung bei und setzen die Nummer der neuen (Bodenstedt'schen) Reihenfolge eingeklammert daneben:

LXXVI.

Why is my verse so barren of new pride?
So far from variation or quick change?
Why, with the time, do I not glance aside
To new-found methods and to compounds strange?
Why write I still all one, ever the same;
And keep invention in a noted weed,
That every word doth almost tell my name,
Showing their birth and where they did proceed?
O know, sweet love, I always write of you,
And you and love are still my argument
So all my best is dressing old words new,
Spending again, what is already spent,
For as the sun is dayly new and old
So is my love still telling, was is told.

Bodenstedt. LXXVI, (144.)

Was ist so arm an Neuheit mein Gedicht,
Statt wechselnd nach der Mode sich zu schmücken,
Warum versuch' ich's wie die andern nicht
Prunkvoll, gespreizt und neu mich auszudrücken?
Warum trägt mein Gedanke immerfort
Ein und dasselbe Kleid schlicht und gewöhnlich,
Dass ich leicht kennbar bin, fast jedes Wort
Auf seinen Ursprung zeigt, auf mich persönlich?
O wisse, süsse Liebe, immer sing' ich
Von Dir allein, Du meines Liedes Leben!

Mein Bestes neu in alte Worte bring' ich
Stets wiedergebend, was schon längst gegeben.
Denn wie der Sonne Auf- und Untergang,
Alt und doch täglich neu ist mein Gesang.

O. L. Heubner (English poets. 1856) LXXVI.

Was macht mein Lied so arm an neuem Glanze,
An schönem Wechsel, buntem Allerlei?
Warum nicht bringt es mit Terzin' und Stanze
Und neuen Formen neuen Reiz herbei?
Warum ist immerdar all Eins mein Dichten?
Wie kommt's, dass allen Sang ein Kleid umschliesst,
Dass jedes Wort von mir weiss zu berichten,
Sein Heimatsschein und sein Geburtsbrief ist?
Geliebte, sieh! von Dir nur sing' ich immer,
Und all' mein Stoff ist meine Lieb' und Du;
Das ist nur meine Kunst, mit neuem Schimmer
Deck' ich das tausendmal Gesagte zu.
Wie alt und neu die Sonn' ist alle Tage,
Spricht uns're Lieb' aufs Neu' die alte Sprache.

Handschriftlich. LXXVI.

Was ist mein Vers so bar von neuem Glanz,
So fern von Buntheit, froher Abwechslung?
Warum nicht schiel' ich, mit der Zeiten Schwung,
Nach neu erfund'nen Formen fremden Land's?
Was schreib ich noch, mir selber gleich und stät,
Halt' mein Erfinden in bekanntem Gleise,
Dass jeglich Wort den Namen gleich verräth,
Den Ort des Ursprungs und woher der Reise?
Süss' Lieb, vernimm! ich schreibe stets von Dir,
Die Lieb' und Du, Ihr seid mein Stoff noch heut,
Mein Bestes ist, dem Alten neues Kleid
Nochmals zu geben, was schon längst war hier,
Denn wie die Sonne täglich alt und neu,
Spricht jetzt wie sonst mein Lieben Einerlei.

CV.

Let not my love be call'd idolatry,
Nor my beloved as an idle show,
Since all alike my songs and praises be
To one, of one, still such and ever so.
Kind is my love to-day, to-morrow kind
Still constant in a wondrous excellence;
Therefore my verse in constancy confin'd,
One thing expressing, leaves not difference.

Fair, kind and true, is all my argument,
Fair, kind and true, varying to other words;
And in this change is my invention spent,
Three themes in one, which wondrous scope affords.
Fair kind and true, have often liv'd alone,
Which three, till now, never kept seat in one.

Bodenstedt. CV. (136.)

Nennt meine Lieb' nicht Götzendienst, vergleicht
Nicht den Geliebten einem Prunkidole,
Weil all mein Preis und Sang zu ihm sich neigt,
Ich stets das Lob des Einz'gen wiederhole.
Gut ist er heut und morgen wieder gut,
Ein Wunder von unwandelbarer Treue,
Drum hoch beseligt sing' ich hochgemuth
Beständig den Beständigen auf's Neue;
Schön gut und wahr, ist meine einz'ge Weise,
Schön gut und wahr, in lieblicher Verbindung —
In dieses Dreiklangs einigem Zauberkreise
Erschöpft sich alle Weisheit und Erfindung.
Schön, gut und wahr — man sieht's wohl oft allein,
In Dir zuerst gewahrt man's im Verein.

Heubner. CV.

Nicht mögt ihr's liebende Vergött'rung heissen,
Noch treib' ich mit der Liebsten eitles Spiel,
Wenn meinen Liedern ward und meinen Weisen
Von ihr zu ihr das ewig gleiche Ziel.
Denn gut ist, heut und morgen, meine Schöne,
Ausdauernd, treu in selt'ner Trefflichkeit,
Drum tönt auch treu mein Lied dieselben Töne,
Das Eine nur, nichts anders, allezeit.
Schön gut und treu, das ist der Text der Lieder;
Schön gut und treu, ein jedes Wort für euch!
So klingen's alle Variationen wieder,
Drei Themen in dem Einen wunderreich.
Schön gut und treu, vereinzelt oft gefunden,
In Dir zuerst sind sie in eins verbunden.

Handschriftlich. CV.

Glaubt nicht, mein Lieben sei Idolatrie
Und die Geliebte eitel Schaugepränge,
Weil all mein Preis nur Sie und immer Sie,
Zu ihr, von ihr nur tönen meine Sänge:
Weil hold die Liebste heut und morgen hold,
In wundersamer Herrlichkeit beständig

Ist's, dass mein Lied im gleichen Kreise rollt,
Nur eins ausdrückend ewig gleich lebendig.
Huld, Schönheit, Treu', der gleiche Text nur lebt,
Huld, Schönheit, Treu', varirt mit anderm Worte!
In deren Tausch mein ganz Erfinden webt,
Drei Themata in einem Wunderhorte;
Huld, Schönheit, Treu', gab's jedes oft alleine,
Die Drei' bis heut' besass vereint noch Keine.

Diese Proben genügen. Möge es Bodenstedt gelungen sein, den lyrischen Genius des Dichters unter uns Deutschen so einzubürgern, wie Schlegel dessen dramatischen.

Rümelin und der Realismus. *)

Wie lange ist es her, dass Göthe schrieb: Shakespeare und kein Ende! Und dass wirklich noch kein Ende gefunden sei, das bezeugt obige Schrift, in welcher nach den Bibliotheken, die über Shakespeare existiren, des Neuen und Ueberraschenden so viel geboten ist, dass vielen Lesern es wie Schuppen von den Augen fallen wird. Allerdings nicht als ob alles Gute, was dies dünnleibige, aber schwerwiegende Büchlein enthält, auch jenen, die nicht auf der Heerstrasse der Literatur bleiben, neu, noch weniger als ob alles Neue, das es bringt, schlechthin giltig wäre.

In seinem Feuereifer, das wahre Bild von Shakespeare's Stellung zu seiner Zeit, seinem Lande und seinem Publicum von jenen erträumten Ausschmückungen zu befreien, mit welchen parteiische Geschichtschreiber und Kritiker es ihren Lieblingstendenzen zu liebe verschönert haben, hat der Verfasser übersehen, dass nicht alle Leute ihre Weisheit blos aus Gervinus und Ulrici zu holen pflegen. In seinem Streben, Shakespeare, den Realisten unter den Dichtern, mit realistischem Massstab zu messen, ist es ihm zuweilen begegnet, statt dessen an den Poeten einen prosaischen anzulegen. Dennoch bleibt des Scharfsinnigen und Anregenden so viel, dass wir nicht anstehen, das Buch dem Bedeutendsten beizuzählen, was über Shakespeare geschrieben worden ist. Wir haben dabei nicht bloss das bekannte Wort, dass man von Geistreichen lernt, auch wo sie Unrecht haben, sondern das Zeugniss, das mündliche wenigstens, eines Mannes auf unserer Seite, der hier ein Wort mitreden darf, Grillparzers, den wir kurz nach Erscheinen des Buches bei einem Besuch tief in dessen Lectüre versunken antrafen.

Bekanntlich enthält das Buch Aufsätze, welche im Laufe eines Jahres unter dem Titel: „Shakespeare-Studien eines Realisten“ in dem nun leider begrabenen „Stuttgarter Morgenblatt“ erschienen sind. Mit der Erläuterung des vieldeutigen Wortes

*) Wiener Zeitung Jahrg. 1866. Mai. Juni.

„Realist“ wollte derselbe, wie er in der Vorrede sagt, den Leser nicht ermüden; er werde selbst merken, wie es allein gemeint sein und wie wenig damit eine Verleugnung der idealen Anforderungen an die Kunst beabsichtigt sein sollte. Sind wir nun gleich weit entfernt, in die letztere Versicherung Zweifel zu setzen, nimmt des Verfassers Realismus an verschiedenen Orten doch so verschiedene Färbung an, dass es nicht jedermanns Sache sein kann, zu merken, wie er allein gemeint sein wolle.

Ausser Zweifel ist, dass des Verfassers Realismus zunächst auf die Feststellung des Thatsächlichen über des Dichters Stellung zum Leben, zu seiner Zeit, seiner Nation und seinem Bühnenpublicum geht. Die deutschen Shakespereaner haben aus Shakspeare einen Roman gemacht, was bei ihm freilich leichter als bei andern anging, weil wir so wenig Geschichte von ihm wissen. Die Weimar'sche Glanzepoche liegt unserer Zeit ungleich näher und doch laufen unzählige Märchen über dieselbe umher, die hinterdrein ausgesonnen den guten Weimaranern von damals ein attisches Verständniss für das Grosse, das in ihren Mauern vorging, beilegen sollen, wie es höchstens einige Eingeweihte aus dem Hof- und Gelehrtenkreise besassen. Alles was die Vorkämpfer einer deutschen Nationalliteratur, eines nationalen Drama's und einer nationalen Bühne an der heimischen Literatur, Drama und Bühne, wie sie nun einmal sind, vermissten, das trugen sie auf den dunklen Grund von Shakespeare's Leben und Wirken in England auf, als ob es dort in ihm selbst, in seiner Nation, seiner Zeit und seinem Theaterpublicum seine lebendige Verkörperung gefunden hätte.

Das Zeitalter der Königin Elisabeth galt ihnen als das goldene einer nationalen Dramatik und Shakespeare als der Heros, der von der Gunst der Herrscherin, des Adels und der gesammten Nation getragen, die Seele und den Stolz des englischen Volksbewusstseins ausmachte.

Das alles bedarf nun, wie jene, die bisher nur Gervinus und dessen Koraxe gelesen haben, mit Befremden, jene, die es längst anderswoher wussten, mit Genugthuung durch Rümelin erfahren, gar sehr der Einschränkung. Die stehenden Bühnen Londons (denn von den gelegentlichen theatralischen Aufführungen bei Hofe, die aus mythologischen Balleten und klassischen Schäferspielen bestanden, reden wir hier nicht) standen zu Elisabeths Zeit nicht nur im Aeusseren, sondern auch in der

öffentlichen Meinung den Bretterbuden gleich, in denen sich heutzutage Seiltänzer, Kunstreiter und Wachsfiguren präsentiren. Dieselben gehörten in England, dem Lande der respectability, zu den Orten, wo man nicht gerne gesehen sein wollte; die Männer in Amt und Würden, die ehrbaren Bürger und anständigen Frauen blieben aus denselben weg, und wenn die letzten bisweilen der Versuchung der Neugierde nicht zu widerstehen vermochten, so nahmen sie wie auf der Reise oder bei einem unerlaubten Abenteuer eine schwarze Sammtmaske vor, um nicht erkannt zu werden. Die theatralischen Vergnügen standen dem Range nach tiefer als Hahnenkämpfe, Wettrennen und Fuchshetzen, bei welchen Minister, hohe Lords und Ladies ohne Verletzung der Sitte erscheinen konnten. Von den puritanischen Kanzeln donnerte man gegen Schauspiele und Schauspieler als Werke und Kinder des Teufels; die ehrwürdigen Aldermen der City aber, die eigentliche ehrenfeste und erbgesessene Bürgerschaft Londons, gingen in ihrer Feindseligkeit so weit, dass sie schon im Jahre 1575 alle Theater aus dem Bereiche der inneren Stadt auswiesen und sie zwangen, in den Vorstädten und dem von ihrer Gerichtsbarkeit exemten Plätzen wie z. B. dem ehemaligen Kloster der schwarzen Brüder, Black friars, eine Zuflucht zu suchen. Das letzte Pariser oder Wiener Vorstadttheaterpublicum von heute ist ein Muster von feinem Benehmen, verglichen mit den Besuchern des ersten Londoner Theaters zu Shakespeare's Zeit. Wir besitzen bekanntlich eine ziemlich naive Schilderung der damaligen Bühnenzustände aus der Feder eines kritischen Zeitgenossen, für den, beiläufig gesagt, Shakespeare ein Mann ist, „dem es keineswegs an Talent fehlt". Aus ihr geht hervor, dass im Parterre und auf den Galerien des Globustheaters während der Vorstellung nicht blos Bier getrunken, Aepfel, Eier und Würste verzehrt, sondern letztere auch als Schusswaffen gebraucht wurden, wenn, was häufig geschah, zwischen dem niedern Publicum, das sich unten, und dem vornehmen, das sich auf der Bühne, neben und mitten zwischen den agirenden Schauspielern befand, ein Streit sich entspann. Denn da die ruhigen Klassen der Stadtbevölkerung das Theater mieden, so bestand der überwiegende Theil der Besucher, vornehm und gering, Männer und Frauen, aus solchen, die über alle Rücksichten hinaus waren. Es klingt fast unglaublich, wenn wir lesen, wie Tabaksqualm und wüster Lärm das Theater erfüllte, wie die derben Handwerksgesellen und schmutzigen Lehr-

jungen den geputzten Cavalieren auf der Bühne Verwünschungen zubrüllten, diese aber auf niederen dreibeinigen Schemeln graziös nachlässig hingelagert, ihre Pfeifen an den Lampen anzündeten und ihre bespornten mit grossen Bandrosen gezierten Halbstiefeln dem armen „verstörten Geist" oder gar dem Prinzen Hamlet ohne Scheu vor die Beine streckten, dass diese Mühe hatten, sich vor dem Stolpern zu hüten.

Angesichts dieses Publicums frägt der Verfasser: für wen dichtete Shakespeare? Wenn man noch so gern wollte, die Thatsache lässt sich nicht leugnen, dass ein solches Publicum seine Stücke beklatschte und durch den Beifall, den es jener Theaterunternehmung schenkte, deren Mitglied und zuletzt Mitleiter er war, unsern Dichter, der zuletzt doch auch Engländer blieb, zum wohlhabenden Manne machte. Müssige junge Lords, denen das Schauspiel eine „noble Passion" war, machten den besten, die Hefe des Londoner Stadtpöbels den zahlreichsten Theil desselben aus; die ernsten und gebildeten Classen des damaligen Englands waren der Bühne fremd oder feind. Am Hofe und unter den Schöngeistern herrschte der italienische, unter den Gelehrten der classische Geschmack. Der Verfasser macht aufmerksam, dass der berühmteste Landsmann Shakespeare's, Bacon von Verulam, der mehrere Jahrzehnte hindurch mit ihm gleichzeitig in London lebte, in seiner zahlreichen gelehrten und scherzhaften Correspondenz nicht ein einziges Mal des Dichters Namen nennt. Derselbe brittische Zeitgenosse, dessen wir oben gedachten, fällt das weise Thebaner-Urtheil, er würde Shakespeare weit höher schätzen, wenn er nicht, nur um zu leben, Schauspiele geschrieben hätte, die seinem Ruhme weit mehr geschadet als genützt haben. Er zieht diesen die epischen und beinahe ungeniessbaren Dichtungen „Venus und Adonis", „Tarquin und Lucretia" bei weitem vor. Wäre Shakespeare stets dem italienischen Kunststyle treu geblieben, so wäre er — meint er — einer unserer grössten Dichter geworden, grösser noch als Daniel, der erste Dichter seiner Zeit. Selbst der Freund des Dichters, Webster, nennt Shakespeare neben Chapman, Ben Jonson, Beaumont und Fletcher, Dekker und Heywood nicht an erster Stelle, und das Zeugniss, das der vielgenannte Gönner des Dichters, der Held der Sonette, Graf Southampton, ihm ertheilt, er sei ein Mann, der kein Haarbreit weniger Gunst verdiene als Burbadge (der Schauspieler), ein

Schauspieler von „gutem Klang“ und Verfasser einiger unserer „besten englischen Schauspiele“ sei, ist, wie der Verfasser mit Recht bemerkt, von der Art, wie man es einem gefeierten allbekannten Nationaldichter nicht ausstellen und wie es ein solcher gar nicht bedürfen würde.

Vielmehr weist der Verfasser an der Hand der Zeitgeschichte aus den Sonetten des Dichters nach, dass nicht nur gegen Schauspiel und Schauspieler bei den einflussreichen Classen der Bevölkerung eine entschieden ungünstige Stimmung vorgewaltet, sondern auch, dass der Dichter die volle Schwere derselben auf's schmerzlichste gefühlt habe. Nur durch das krankhaft niederdrückende Bewusstsein, aus den achtbaren Kreisen der Bevölkerung ausgeschlossen, durch seinen Beruf, wie es in den Sonetten heisst, „geschändet“ zu sein, lasse sich die fast sclavische Unterwürfigkeit entschuldigen, welche der geistig so unvergleichbar überlegene Mann dem kaum zwanzigjährigen unreifen Junker Southampton entgegenbringt. Mögen wir heute den Genius Shakespeare's noch so hoch in den Himmel erheben, der Schauspieldichter, Schauspieler und Schauspielunternehmer war in den Augen der Hochstehenden wie der puritanisch Gesinnten unter seinen Zeitgenossen ein Pariah, ein Outlaw, und es macht einen rührenden Eindruck, wie er als echter Britte, sobald seine Mittel es ihm erlauben, sich zurückzieht, ein Haus und Ländereien in seiner Vaterstadt ankauft, sogar einen Versuch macht, ein kleines Hofamt zu erlangen und den Familienadel seiner Mutter Arden auf sich übertragen zu lassen!

Bisher ist des Verfassers Realismus im unbestreitbaren Recht: Shakespeare's National-Dichterruhm bei seinen Zeitgenossen ist ein Mythus, den deutsche tendenziöse Verhimmelung ersonnen hat. Mit der Zerstörung desselben begnügt sich jedoch Rümelin keineswegs; auch das reale Bild des Dichters, wie er wirklich ist, möchte er dem idealisirten, das seine Bewunderer von ihm entwerfen, entgegenstellen. Diese sehen in ihm je nach ihrem Standpunct ein anderes, aber immer ihr eigenes Ideal. Der eine macht ihn zum Classiker, der andere zum Romantiker; jener zum Whig, dieser zum Tory; von diesem wird seine Weltanschauung als spinozistisch, von jenem als christlich bezeichnet; den einen ist er der Dichter des Protestantismus, den andern des Katholicismus; von jenen wird er

als Führer durchs Leben, von diesen gar als Vorbild für Juristen empfohlen! Treffend sagt der Verfasser: da unser Dichter zu den unbestrittenen Autoritäten gehöre, die jeder gern auf seiner Seite hat, da die zahlreichen und vielseitigen Werke in ihren verschiedenen Theilen und Stellen Anhaltspuncte für alle möglichen Auffassungen bieten, so gehe es den Auslegern ganz wie den Theologen mit der Bibel: jeder findet leicht das, was er sucht. Nicht einmal das grosse Hauptargument von Gervinus, Shakespeare's Glauben an eine sittliche Weltordnung, seine poetische Gerechtigkeit, wonach im Ausgang der dramatischen Handlung stets die durch Frevel gestörte sittliche Ordnung wieder hergestellt wird und nur das Gute Recht und Bestand behält, lässt der Verfasser gelten, weil, wie er sehr richtig sagt, im Wesentlichen von allen dramatischen Dichtern das Gleiche gesagt werden könnte. Er nennt dies eine Art „Spielregel" für dieselben; wir würden sagen, es sei die Natur der dramatischen Dichtungsform selbst. Die dramatische Handlung und zwar ebenso im Trauer- wie im Lustspiel besteht in der Verursachung des Geschicks durch die eigene That des Handelnden. Daraus folgt schon von selbst, warum, weil in der Wirkung unmöglich mehr enthalten sein kann, als ihre Ursache enthielt, das Geschick nothwendig der That proportional sein muss. Darin liegt auch der Grund, dass diese Art von Gerechtigkeit sehr bezeichnend „poetische," nicht sittliche heisst, weil die moralische Beschaffenheit der verübten That dabei gar nicht, desto mehr deren dramatische, d. h. den Ausgang des Handelnden verursachende ins Spiel kommt. Vernachlässigung der poetischen Gerechtigkeit gäbe nicht sowol ein Recht, den Dichter eines sittlichen, sondern eines dramatischen Fehlers zu beschuldigen, so wie aus der Anwendung derselben nicht sowol auf seine sittliche als auf seine dramatische Begabung geschlossen werden dürfte. Wenn daher Rümelin weiter Shakespeare selbst den Vorwurf macht, er habe sich nicht an die Forderungen der poetischen Gerechtigkeit überall gehalten, so greift er damit nicht dessen sittlichen Charakter, sondern dessen dramatische Künstlerschaft an, die das Geschick seiner Personen nicht durch deren eigene That verursacht sein lasse.

Als solche nennt er Cordelia, Desdemona, Ophelia, davon die erste im Gefängniss, die zweite im Bette erwürgt

wird, die dritte in Wahnsinn fällt und sich selbst ertränkt. Was lässt sich da, fragt er, von poetischer Gerechtigkeit sprechen? Auf die Gefahr, von ihm unter jene „Aesthetiker der Schule“ gerechnet zu werden, die nichts auf den Dichter wollen kommen lassen, nehmen wir uns die Freiheit, denselben zu vertheidigen. Alle drei eben genannten sind Nebenpersonen, ohne welche die That der dramatischen Hauptperson (Lear, Othello, Hamlet), welche den Kern der Handlung bildet, gar nicht zu Stande käme. Diese durch das Thun der Hauptperson Leidenden mögen immerhin Unschuldige sein, wenn nur die Hauptperson selbst, deren That und Geschick die dramatische Handlung ausmacht, keine schuldlose ist. Die Ermordung der Gattin die gar nicht unschuldig genug sein kann, ist eben des Mohren That, die dessen Geschick verursacht; Desdemona gehört zu Othello wie der Ambos zum Hammer und die Zielscheibe zum Schuss, die es beide auch nicht eben „verdient“ haben müssen. Es ist daher allerdings überflüssig, bei Desdemona, Cordelia, Ophelia erst nach einer Schuld zu suchen, die ihren Untergang rechtfertigt; aber es ist eben so ungehörig, wenn eine solche fehlt, desshalb den Dichter, der sich ihrer als Objecte für das Thun seiner Haupthelden bedient, des Mangels an poetischer Gerechtigkeit anzuklagen.

Hier verräth sich ein Abgang dramatischen Verständnisses bei dem Verfasser, welcher später noch auffallender bei der Beurtheilung einzelner Dramen hervortritt. Zwar weist er entschieden die Behauptung zurück, dass irgend ein vorherrschender sittlicher politischer confessioneller Standpunct des Dichters in seinen Werken sichtbar sei, aber er legt nicht hinreichend Gewicht darauf, dass gerade dadurch Shakespeare hoch über allen anderen mehr oder weniger undramatischen Dramendichtern steht. Je mehr der Dichter seine Personen reden und handeln lässt, wie er selbst an ihrer Stelle reden und handeln würde, desto weniger ist er echter Dramatiker. Der Beruf des Dramatikers legt dem Dichter persönlich die schwerste Pflicht, er legt ihm die unaufhörliche Verleugnung seines eigenen sittlichen politischen confessionellen und nationalen Selbstes auf, in jedem Moment seiner Dichtung ein anderer und immer gänzlich das zu sein, was seine Helden eben sind. Nur dadurch wird das Drama dem wirklichen Leben ähnlich, dass seine Personen ebenso von einander abgetrennte Individuen schei-

nen, wie die Lebendigen es sind, dass wir über der Mannigfaltigkeit und Individualität der Einzelnen vergessen, dass wir es mit den Geschöpfen eines Hirnes zu thun haben, wie uns die Verschiedenheit der Racen auf den Gedanken bringt, dass sie nicht die Abkömmlinge eines Menschenpaares sein können. Der echte Dramatiker geht in seinen Personen auf, wie bei dem unechten dessen Personen in ihm aufgehen. Während der erstere wie ein guter Schauspieler sämmtliche Rollen spielt, spielen bei diesem, wie bei dem schlechten, sämmtliche Rollen nur ihn.

Dieses Hinausgehen des Dichters aus seiner eigenen und dessen Sichvertiefen in eine fremde geschilderte Individualität, um diese redend und handelnd, wie eben nur sie reden und handeln kann, zu reproduciren, hat man nun auch nicht selten Realismus genannt und wenn man in diesem Sinne Shakespeare den realistischesten aller bekannten Dramatiker heisst, so hat unser Realist dagegen sicher nichts einzuwenden. Er sagt selbst: dass Shakespeare, wenn er Stoffe aus dem christlichen Mittelalter behandelt, seine Personen als Christen darstelle, liege in der Natur der Sache, und wir setzen dazu, wenn er im Hamlet vom katholischen Fegefeuer die Rede sein lässt, so sei dies noch kein Grund, ihn für einen Bekenner des katholischen Dogmas zu halten. Es verhält sich damit, wie mit den Geistererscheinungen, die überall dort im Drama gestattet sind, wo der Glaube zur Zeit, in welche die Handlung versetzt ist, an dieselben vorhanden war. Daher wird er sich selbst untreu, wenn er aus Rollen, in welchen der Dichter seinen Personen eine der Situation und der Herkunft derselben, so wie dem Vorurtheil ihrer Zeit angemessene sociale und politische Gesinnung in den Mund legt, den Schluss zieht, der Dichter für seine Person habe die letztere getheilt. Der blosse Umstand wenigstens, dass in seinen Dramen die magna charta, die Parlamente, das Bürgerthum und die Gemeinden nicht erscheinen, möchte schwerlich genügen, zu beweisen, dass Shakespeare „ein strenger Royalist und ein Anhänger der Hof- und Adelspartei vom reinsten Wasser gewesen sei,“ sondern höchstens, dass er ihnen keine dramatische Seite abzugewinnen gewusst habe. Der Verfasser verfällt hier in denselben Fehler, den er an andern mit Recht tadelt, Shakespeare nicht vor allem als dramatischen und zwar als Theaterdichter

anzusehen, für den sittliche politische confessionelle und nationale Tendenzen Nebendinge, die dramatische Form und die durch diese zunächst, nicht durch jene Nebenzwecke, erzielte theatralische Wirkung die Hauptsache sind.

Dass Shakespeare, was wir eben den Realismus des Dramatikers nannten, die Gabe, das eigene Selbstbewusstsein zu vervielfältigen, in seinem Innern gleichsam die Verwandlungskünste des Proteus nachzuahmen, im eminentesten Grade besass, gesteht der Realist zu; dagegen glaubt er das Lob der psychologischen Charakteristik und dramatischen Motivirung so wie des Universalismus seiner Weltkenntniss „in seiner allgemeinen und unbedingten Fassung einschränken und auf das Bedürfniss feinerer Unterscheidung hinweisen zu müssen."

Entgegen dem Göthe'schen Wort, Shakespeare sei kein Theaterdichter, weil seinem grossen Geiste die Bühne zu eng war, hebt der Verfasser hervor, er sei fast zu viel Bühnendichter gewesen! Bedenkt man nemlich, dass Shakespeare, wie jener gewisse Zeitgenosse sich ausdrückt, „um zu leben," Schauspiele schrieb, dass er Theaterunternehmer, Theaterdichter und Schauspieler in einer Person war, dass seine Stücke auf keinem anderen Theater als dem seinigen aufgeführt und nicht von ihm in den Druck gelegt wurden, so wird jener Göthe'sche Ausspruch nur unter der Annahme begreiflich, ihm habe dabei die Schwierigkeit vor Augen geschwebt, ein Shakespeare'sches Stück mit seinem beständigen Scenenwechsel auf der Weimar'schen Hofbühne zur Aufführung zu bringen. Dem alten Herrn mochte eben nicht gegenwärtig sein, dass es ein Ding wie Coulissen und Decorationsverwandlung auf Shakespeare's Theater eben nicht gab und ein herabgelassenes Täfelchen mit rother Schrift die Zuschauer ohne Umstände von Eastcheap nach Azincourt und aus dem Palast zu Westminster in den Kerker nach Pomfret versetzte. Vielmehr versteht, wie der Verfasser sehr richtig bemerkt, bei Shakespeare, dem auf den Brettern sozusagen Erwachsenen, das, was man Bühnenverstand nennt, sich beinahe von selbst; er wusste vortrefflich, was wirkte und was nicht, er kannte das Publicum und das seine insbesondere, und er war weit entfernt von der gelehrten Grille, das Schauspiel sei zum Gelesen- statt zum Gesehen- und Gehörtwerden bestimmt.

Einem Dramatiker gegenüber, dem die Bühne „zu eng"

ist, war Shakespeare daher in dem Sinne Realist, dass seine Dramen die Grenze des auf der Bühne (der seinigen wenigstens) Darstellbaren niemals überschreiten. Dennoch nimmt der Verfasser gerade von Shakespeare's Bühnengeschick Gelegenheit, gegen das, was man am meisten an dem Dichter zu preisen pflegt, gegen die „kunstvolle Planmässigkeit und Zusammenstimmung des Ganzen," gegen sein dramatisches Compositionstalent einen Tadel auszusprechen. Shakespeare habe ganz sichtbar „scenenweise" gearbeitet. Weil das Interesse des Zuschauers am Gegenwärtigen haftet, bei jeder Veränderung der Scene mit Spannung neue Eindrücke erwartet und sich dabei gern auch nur mit einem lockeren Band für die Verknüpfung der Theile begnügt, hat er wie jeder erfahrene Bühnendichter sich versucht gefühlt, das Stück in Stücken, den Theilen eine gewisse Selbstständigkeit zu geben, und im Collisionsfall der vollen Wirkung des Einzelnen den Einklang des Ganzen zum Opfer gebracht.

Von letztgenanntem Gebrechen, das ein entschiedener Mangel wäre, gibt der Verfasser kein Beispiel; die relative Selbstständigkeit der Theile ist wenigstens in unseren Augen kein Fehler. Wie ein beseelter Organismus erst dadurch zum wahrhaft lebendigen wird, dass innerhalb des das Ganze zusammenhaltenden Bandes jedes verbundene Einzelne eine gewisse Freiheit bewahrt, so erträgt die Einheit der fortschreitenden Handlung einen gewissen Grad selbstständiger Geltendmachung der auf einanderfolgenden Momente derselben nicht nur, sondern sie fordert ihn sogar, damit der Einklang des Verschiedenen nicht in Eintönigkeit des Sichselbstgleichen ausarte.

Shakespeare's Bühnenverstand, welcher die Wirkung des Einzelnen kannte und duldete, gibt darum noch kein Recht, seinen dramatischen Verstand, welcher das Ganze festhielt, in Zweifel zu ziehen. Aus berechtigtem Eckel an dem Treiben der Ausleger, die im Drama vor allem nach einer Grundidee spüren, deren Sinn in jedem Worte und Bilde widerscheint, statt zu bedenken, dass dem Dramatiker die dramatische Kunstform vor allem am Herzen liegt, ist der Verfasser nahe daran, das Band zu negiren, welches die Theile zum Ganzen zusammenfügt. Mit Göthe's und Schiller's Kunstdramen verglichen, verhält sich die Einheitlichkeit Shakespearescher Dramen zu jener der ihrigen ungefähr wie die Ungebunden-

heit des attischen zur Gebundenheit des dorischen Staatswesens; aber so wenig jemand leugnen wird, dass die athenische Demokratie trotz der weit gehenden Selbstständigkeit der einzelnen Bürger ein Staat, so wenig wird er verkennen, dass ein Shakespeare'sches Drama trotz der hochentwickelten Selbstständigkeit der einzelnen Scenen ein Kunstwerk sei.

Aber der angeblich fühlbare Mangel an dramatischem soll nur die Wirkung des Abganges noch einer anderen Art des Verstandes bei Shakespeare sein. Zwar in der Technik des Dramas hat er grosse Vorzüge; in wenigen Zügen weiss er die Handlung rasch und leicht zu exponiren, die Verwicklung und den Umschlag klar und spannend durchzuführen, in der Katastrophe das erschütternde und versöhnende Moment zum vollen Ausdruck zu bringen; er besitzt „den Ausgangspunct und die specifische Färbung für die Darstellung der verschiedenartigsten Formen menschlicher Individualitäten und Zustände"; in der Gabe, „eine bunte Reihe der eigenthümlichsten Gestalten lebensvoll vor uns hinzustellen und uns durch die Macht des beflügelten Wortes zur inneren Nachbildung seiner Visionen zu nöthigen," ist er „vielleicht der erste aller Dichter, dem nur Göthe, obgleich dessen Lebensbilder weder so mannigfaltig sind, noch so weit auseinander liegen, zur Seite steht."

Allein die blosse Menschenkenntniss und innere Erfahrung reicht — meint der Verfasser — für den dramatischen Dichter bei weitem nicht aus. Die menschliche Handlung, die er darzustellen hat, ist nicht blos durch den Charakter und die Intentionen des Handelnden, sondern ebenso durch den Gesammteffect zahlreicher Gegenwirkungen, durch die Gesellschaft und mehrere mannigfaltige äussere Umstände und Verhältnisse bestimmt und erleidet durch diesen zweiten Factor die verschiedenartigste Abschwächung und Modification. Um sich in diesem zweiten Elemente mit Sicherheit zu bewegen, bedarf der Dichter ausser seiner inneren Erfahrung, die ihm zur Menschenkenntniss hilft, auch der Kenntniss des Weltlaufs, eines Reichthums äusserer Lebenserfahrung, den er selbst nur in practischer Thätigkeit und durch positive Kenntnisse der verschiedensten Art gewinnen kann. Ohne diesen „Weltverstand" werde der Dichter, wie es Shakespeare widerfahren sei, keine wohlgefügte, durch innere und äussere Wahrscheinlichkeit und durch den

Schein von Nothwendigkeit uns befriedigende Handlung und ohne diese keine wahre dramatische Wirkung fertig bringen.

Hier kommen wir endlich zu jenem Realismus, den der Verfasser eigentlich „meint“, denn er nennt ihn „berechtigt“. Dieser vermisst bei Shakespeare den „Weltverstand“: der Dichter der als Schauspieler zu Elisabeths Zeit in der Acht der bürgerlichen Gesellschaft lebte, ohne weltmännischen Umgang und gelehrte Schulkenntnisse aufgewachsen war, kannte diejenige Welt nicht, die er zu schildern unternahm; er hat wie Schiller in der Karls-Akademie Menschen aus dem Kopfe entworfen, ohne welche gesehen zu haben.

Der Verfasser fühlt selbst, dass darin eine schwere Anklage liege; aber er ist zum Beweise bereit. Am sichersten glaubt er denselben zu führen, wenn er zeigt, dass Shakespeare's Helden keinen Weltverstand haben. Nun ist allerdings gewiss, dass, wer selbst keinen besitzt, auch andern keinen leihen kann; aber gewagt ist der Schluss, dass, weil die Personen keinen haben, er auch dem Dichter abgehe. Jedoch habe schon Göthe die Eingan gsscene des Lear absurd genannt; die Handlungsweise des Königs passe in ein Kindermärchen, nicht in eine erschütternde Tragödie. Ein König, der seiner Lieblingstochter, deren Charakter er längst kennen müsse, blos weil sie nicht in Hyperbeln spreche wie ihre Schwestern, ihr Erbtheil entziehe, dann aber statt sich für den eigenen Bedarf bestimmte Schlösser und Einkünfte vorzubehalten, für sich und seine Ritter ein alternirendes Gastrecht an dem jedesmaligen Aufenthaltsort seiner Töchter bedinge, ein solcher König habe wenig Verstand mehr zu verlieren und es wundere uns kaum noch, wenn er bald darauf wirklich zum Narren werde. Die Handlung in „Mass für Mass“ ruhe ganz auf der „unsinnigen und undenkbaren“ Voraussetzung, dass in einem christlich-europäischen Staate (und vollends in Wien!) ein Gesetz bestehe, welches jeden ausserehelichen Liebesgenuss mit dem Tode bedrohe. In „Cymbeline“ schenke Posthumus der lügenhaften Erzählung seines Freundes, die „wenn auch Verdacht erregend, doch für keinen Verständigen beweisend“ sein könne, sofort unbedingten Glauben und gebe seinem Diener Befehl, die Imogen zu ermorden. In „Romeo und Julie“ sei das Mittel, welches Pater Lorenzo vorschlage, um die Trauung mit Paris zu verhindern, und welches allein die Katastrophe herbeiführe, unter allen erstaunlichen das seltsamste, unnatürlichste, gefahrvollste, ja un-

denkbarste, während die mancherlei naheliegenden und leichten Mittel gar nicht in Frage kämen. Warum gesteht nicht Julie einfach, sie sei schon vermählt?; warum flieht sie nicht? warum stellt sie sich nicht krank? warum bewegt die Mutter den Bräutigam nicht zum Rücktritt?

Warum? Wir möchten wol wissen ob der Verfasser diese Frage an den Dichter oder an seine Personen richte. Schwerlich wird er der Meinung sein, Shakespeare habe nicht eben so gut wie er selbst gewusst, dass alles hätte ganz anders kommen können, wenn Lear, Posthumus, Julie eben anders gehandelt hätten. Der dramatische Dichter aber hat unseres Erachtens wenigstens seine volle Schuldigkeit gethan, wenn er es hinreichend wahrscheinlich gemacht hat, dass seine dargestellten Personen nach ihrer inneren Anlage und den äusseren Verhältnissen gerade so handeln können, wie wir sie handeln sehen. Die Handlungsweise Lears ist, das geben wir dem Verfasser zu, vom Standpunct der practischen Klugheit aus beurtheilt, so unverständig wie die Gesetzgebung in „Wien“, die Uebereilung des Posthumus und der Rathschlag des Paters. Weil sie es sind, hat eben der Dichter das Naturell des Königs so angelegt, dass ein Sichhinreissenlassen durch den augenblicklichen Affect demselben leicht zugemuthet werden kann; hat er die Handlung in „Mass für Mass“ an einen durchaus fingirten Ort verlegt, dessen zufälliger Name „Wien“ eben so wenig das wirkliche Wien als der „Vicentio Duke of Vienna“ einen Herzog von Oesterreich bezeichnen soll; hat er die Scene zwischen Posthumus und Jachimo auf die bewunderungswürdigste Weise so aufgebaut, dass der sich beständig steigernde Affect des ersteren auch die blos scheinbaren Beweisgründe des letzteren für jenen wie Gewissheit erscheinen lassen muss; hat er endlich den Charakter des Pater Lorenzo so gezeichnet, dass gerade ihm, dem Gärtner, der den Frieden und die Heimlichkeit liebt und die offenen Schritte scheut, das Mittel, das er vorschlägt, das erwünschlichste, weil geräuschloseste bedünken muss.

Sollen wir noch darauf hinweisen, dass der Dichter Stoffe, wie Lear und Romeo und Julie nicht erfand, sondern vorfand? Dass er sie eben nur zu dramatisiren d. h. zu der gegebenen Handlung Charaktere zu erfinden hatte, durch welche dieselbe wahrscheinlich gemacht wird? Die Fabel in Lear und im Romeo und Julie mag dem Verfasser immerhin ob-

jectiv unwahrscheinlich vorkommen, Shakespeare hat sie vom Standpuncte der als handelnd gedachten Personen aus subjectiv möglich zu machen gewusst. Auf den Einwurf, die Illusion sei auf eine unheilbare Weise zerstört, wenn der Zuschauer sich sagen müsse, weder er selbst, noch sonst ein Mensch von gesunden Sinnen würde im gegebenen Falle auf den Gedanken kommen, so zu handeln wie Lear, legt der Verfasser das höchste Gewicht; derselbe trifft unseren Dichter schon desshalb nicht, weil er die Sage von Lear nicht erdichtet hat. Vielmehr ist er es im Gegentheil, der die Illusion herstellt, indem er den König, der allerdings handelt wie ein Mensch „bei gesunden Sinnen“ nicht eben handeln würde, in krankhaft gespannter Stimmung sein und bald darauf durch Ueberreizung in völlige Geisteskrankheit fallen lässt. Ein wunderlicher Irrthum, der dem Verfasser begegnet, die unter sich gänzlich ungleichartigen Täuschungen, deren eine durch die objective, die andere durch die subjective Wahrscheinlichkeit der Handlung hervorgebracht wird, zu verwechseln! Letztere Art der Illusion wird durch die objective Unwahrscheinlichkeit des Dargestellten nicht gestört; vielmehr eben diese durch jene vergessen gemacht. Die dramatische Kunstform schliesst nicht, wie der in diesem Puncte mehr als nöthig verstandesnüchterne Verfasser zu glauben scheint, den märchenhaften d. h. objectiv unwahrscheinlichen Stoff, sondern nur die märchenhafte d. h. subjectiv unwahrscheinliche Form aus, welche Motive und Charaktere verwendet, aus denen die dargestellte Handlung nicht erklärlich ist.

Shakespeare hat Märchendramen (mit sagenhaftem oder gänzlich erfundenem Stoff), niemals aber dramatische Märchen (dramatische Handlungen, die mit Charakteren und Motiven der Handelnden im Widerspruche stehen), gedichtet. Um das letztere zu können, war er zu sehr geborner Dramatiker, um das erstere zu verschmähen, glücklicher Weise zu viel unbefangener Dichter. Zwar versucht der Verfasser ihm auch in der Charakteristik und Motivirung, z. B. der Desdemona, des Jago, der Lady Macbeth Fehler nachzuweisen; im Ganzen aber erkennt er ihn hier, Göthe ausgenommen, „vielleicht als den ersten Dichter aller Zeiten“ an. Da sich folglich sein „berechtigter“ Realismus nicht gegen die subjective, sondern gegen die objective Unwahrscheinlichkeit von

Shakespeare's dramatischen Handlungen kehren kann, so läuft er im Grunde auf das etwas plattbürgerliche Verbot hinaus, nicht objectiv Unwahrscheinliches durch formell meisterhafte dramatische Behandlung als subjectiv wahrscheinlich erscheinen zu lassen.

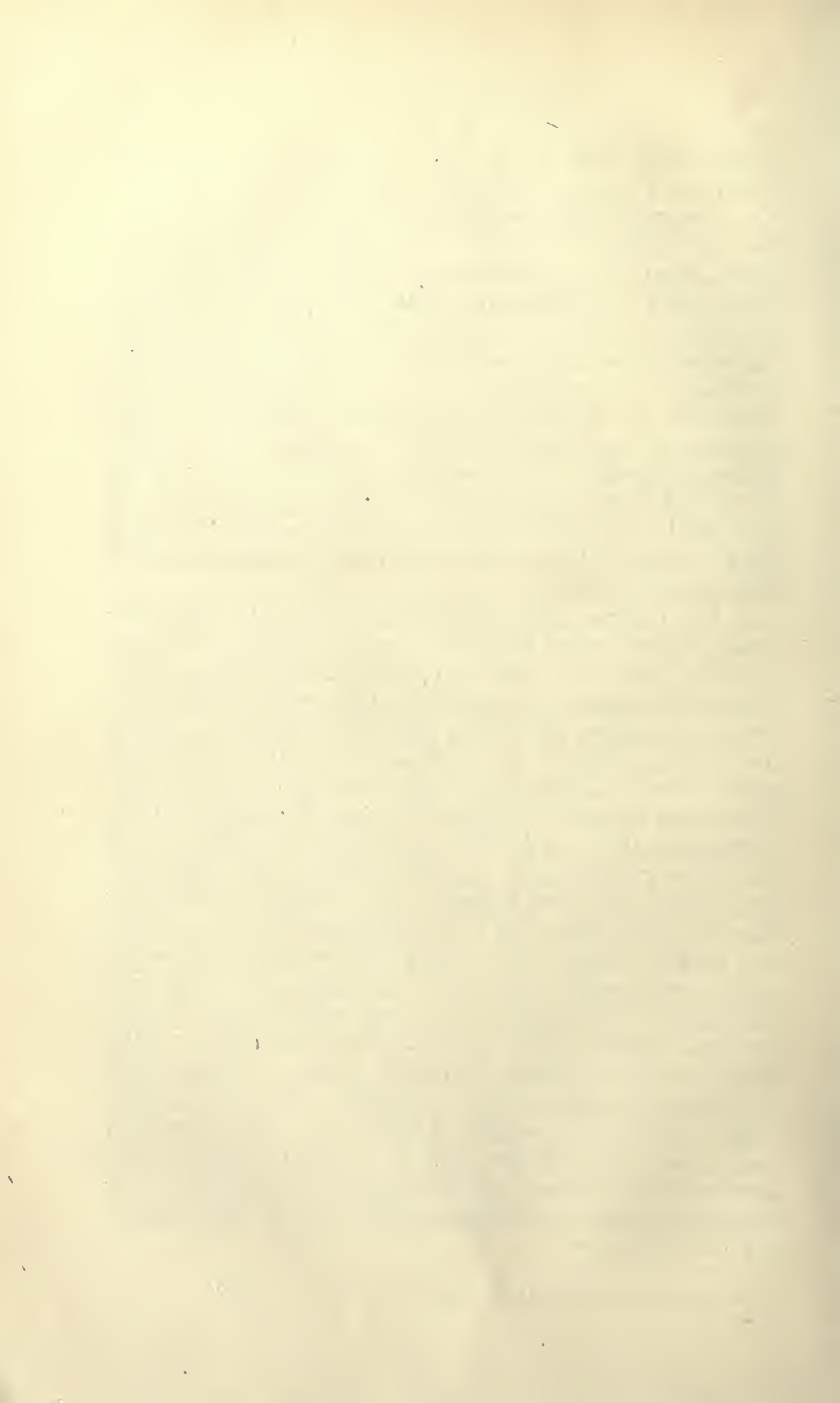
Was gilt nun dem Verfasser für objectiv unwahrscheinlich? Wie man aus obigen Beispielen ersieht, die Handlungsweisen eines Lear, eines Posthumus, eines Lorenzo. Kein Mensch „mit gesunden Sinnen“ werde so handeln wie der erste; für keinen „Verständigen“ würden die Gründe Jachimo's beweisend sein; die Auskunft, die der veronesische Pater wählt, ist unnatürlich und undenkbar.“ Der Probirstein des Verfassers für die Wahrscheinlichkeit einer Handlung ist, dass wir gegebenen Falls, bei gesundem Sinn ebenso handeln würden; wo das nicht der Fall, ist die Illusion „unheilbar zerstört.“ Der dramatische Held muss daher dem Verfasser zu Folge vor allem bei „gutem Verstande“ sein; er muss eine Dosis „practischer Intelligenz“ besitzen, wenn wir uns für ihn interessiren sollen; Narren, und solche, die es, sei es auch im Affect, ihnen gleichthun, gehören nicht auf die Bühne.

Leider hat Sophokles nicht bei dem „Realisten“ die Schule durchgemacht, als er seinen Oedip den ihm begegnenden Lajos, der ja dem Alter nach recht wol sein Vater sein konnte, in der Hitze des Moments einfach todtschlagen liess, statt ihm so viel „practische Intelligenz“ beizulegen, den alten Mann eher nach seiner Passkarte zu fragen. Wenn die dramatischen Personen immer bei klarem Verstande blieben, was würde wol aus den Tragödien? Der sinnbethörende Affect, die den Verstand umdüsternde Leidenschaft schafft die dramatische That, nicht die besonnene Ueberlegung. Die höchste Weisheit des Dichters thut sich eben darin kund, dass er seine von Gemüthsstürmen gejagten und geängstigten Helden zur rechten Zeit unweise handeln und durch ihre eigene Verblendung das Schicksalsnetz über ihre Häupter herabziehen lässt. Wenn der Verfasser das zweckwidrige, aus selbstverschuldetem Mangel an Einsicht in die richtige Sachlage entspringende Handeln in das Lustspiel allein verweist, so erwidern wir ihm: nicht darin, dass in der Tragödie Verständige, in der Komödie Unverständige handeln, liegt der Unterschied beider, sondern darin, dass das

unverständige Handeln in jener furchtbare, in dieser nur lächerliche Folgen für den Handelnden selbst hat.

Das schon Eingangs erwähnte prosaische Element des des sonst geistreichen Verfassers liegt klar vor Augen. Derselbe ist so durch und durch affectloser Verstandesmensch, dass ihn das in Folge dauernder oder augenblicklicher Gemüthsherrschaft entspringende unverständige Handeln geradezu unbegreiflich dünkt und er es darum von der Bühne als unwahrscheinlich verbannt wissen will. Er übersieht, dass in der Darstellung des psychischen Einflusses der Affecte und Leidenschaften auf das menschliche Thun die reichste Quelle dramatischer Dichtung liegt, und spricht dem Dichter, der mit der Tragik und Komik menschlichen Unverstandes überlegen spielt, den „Weltverstand" ab, weil er den weltlichen Unverstand darstellt. Als ob der Schöpfer nicht klüger sein dürfte als seine Geschöpfe!

Der Verfasser, dessen Bemühen, Göthe und Schiller Gervinus zum Trotz neben Shakespeare wieder zu Ehren zu bringen, zu seinen besten und dankenswerthesten Seiten gehört, würde ohne Zweifel sehr in Verlegenheit gerathen, wenn er aus beiden Beweise beibringen sollte, dass ihre Helden immer bei „gutem Verstande" geblieben seien. Wenigstens sieht es nicht eben nach realistisch „gesundem Sinne" aus, wenn Egmont aller Warnungen ungeachtet sich ins Todesnetz locken lässt, Tasso hoffnungslos liebt und in Wahnsinn fällt, wenn Wallenstein an die Sterne glaubt und Posa unter Philipp II. den Weltverbesserer spielen will. Der Realismus des Verfassers schiesst hier über sein Ziel hinaus. Das Unwahrscheinliche will er entfernen und vergisst, dass bei dem leichtbeweglichen Menschen, an den grosse Versuchungen oder schwierige Lagen herantreten, rein verständiges Handeln gerade das Unwahrscheinlichste ist. Und wie hier derjenige Dichter, der den Menschen mehr von Gefühlen als von Gedanken beherrscht, mehr von Affecten und Leidenschaften unterjocht, als von kühler Berechnung geleitet zeigt, vielleicht der treueste Realist, so wird umgekehrt, da ja nach dem Verfasser auch die „idealen Anforderungen" gewahrt bleiben sollen, eben diejenige That, die dem bloss weltklugen Beurtheiler unverständig scheint, in Ziel und Motiv oft die idealste sein!



Dichter und Dichtungen.

Hebbel's Nibelungen. *)

Ein deutsches Trauerspiel nennt der Dichter sein Werk und öffnet damit den Gesichtspunct, von dem aus er dasselbe betrachtet und beurtheilt wissen will. Der ästhetischen Wirkung soll die nationale Theilnahme zu Hilfe kommen, die uns in Schuld und Strafe des burgundischen Königshauses zugleich die unserer eigenen Vorfahren und Stammesbrüder zeigt. Wie der griechische einst in den trojanischen, greift der deutsche Dramatiker in den nibelungischen Sagenkreis zurück, aus den Anfängen der Geschichte den noch urwüchsigen Stammescharakter heraufzubeschwören. Achill, der im Styx, Siegfried, der im Blute des Drachen Gebadete, werden nach kurzem Lebens- und Siegeslauf beide meuchelmörderisch gefällt, indess zu des einen wie des andern rächendem Gedächtniss blutige Flammen dort aus Ilion, hier aus dem Saale der Etzelin-Burg zum Himmel emporlodern. Hier wie dort schürzt ein Weib den tragischen Knoten, aber dem Stammescharakter entsprechend eine im Leben schon treulose im einen, eine dem Gatten die Treue selbst über das Grab hinaus bewahrende Gattin im anderen Falle. In beiden Sagen endlich herrscht der Nachklang längst entschwundener Völkerkämpfe, mögen sie nun über die inselreiche Fläche des ägäischen Meeres von einem Welttheil zum andern hinüber, oder längs der ostwestlichen Völkerstrasse des Abendlandes der Donau entlang stattgefunden haben.

Ueber den Kern dieser Sagen sind wir weit entfernt, an diesem Orte Betrachtungen anstellen zu wollen. Mag ein geschichtlicher, astronomischer oder physikalischer Sinn sich in denselben verbergen, ihn zu enträthseln, überlassen wir dem Scharfsinn der „Kritiker". Vielleicht ist die Zeit nicht zu fern, wo ein neuer Forchhammer auch die Söhne Nifelheims, die Nibelungen, in Wassernebel auflöst, die über dem Rheingau entstehen und längs der Donau herabwallen, wie es der alte mit den

*) Wochenschr. f. Wiss., Kunst u. öff. Leben. (Beil. z. Wiener Zeit.) 1862 Nr. 19 u. ff.

Helden der troïschen Ebene gethan. Wir streiten ebensowenig ob es ein Rest indogermanischer Urzeit, als wir denjenigen zu widersprechen gedenken, welche behaupten, dass es die Lech-Schlacht oder die noch spätere Periode der siegreichen Ungarnzüge des grossen deutschen Kaisers Heinrich des Schwarzen sei, deren Nachklänge wir in den Sagen der Nibelungenhelden vernehmen. Für den ästhetischen Beurtheiler hat weder das historische Werden des Stoffes, noch die in dem letzteren niedergelegte geschichtliche oder naturhistorische Wahrheit vorwiegend, für ihn bietet zunächst die Kunstform Interesse, in die sich derselbe gekleidet hat.

Der trojanische Sagenkreis hat wie jener der Nibelungen in grossen National-Epen poetische Gestalt angenommen. Die Frage des Ursprungs derselben beschäftigt uns hier nicht; möge der Kranz des Homers und des Sängers der Nibelungen nur für ein Einzelhaupt gewunden oder von Chorizonten zerrissen werden müssen, so viel ist gewiss, dass das Homerische Gedicht, weit entfernt den Sagenkreis von Ilion zu erschöpfen, einen verhältnissmässig geringen Theil desselben, weder den Tod noch die Rache für Achill, sondern nur dessen Zorn und Beschwichtigung umfasst, indess das Nibelungen-Epos in grandiosen Umrissen Tod und Sühne des Helden, die Verschuldung und Vertilgung eines ganzen Geschlechtes, einer Königsfamilie sammt ihrer Gefolgschaft zur Anschauung bringt. Jene weise Beschränkung, wodurch das Homerische Gedicht zu einer einzelnen Episode, mit offenem Anfang und Ende wird, an welche sich vorwärts und rückwärts andere cyklische Gedichte ergänzend anschliessen konnten, suchen wir hier daher vergebens, wo der poetische Gerechtigkeitssinn des Dichters nicht eher ruht, als bis das letzte Ueberbleibsel des bei seiner Treulosigkeit doch treuen Burgunderstammes, das bei all seiner Treue doch treulose Weib durch den treuen Waffenträger Dietrichs von Bern gestraft, und auf den Trümmern der Burgunden und Heunen der treue Vasall König Etzels, der makellose Theodorich von Verona, allein übriggeblieben ist.

Aber gerade in dieser vollkommenen Abschliessung, die noch im Laufe des Gedichts an Freund und Feind durch die in Dietrich personificirte Gerechtigkeit unparteiische Sühnung übt, liegt ein dem Drama verwandter Reiz, den das Nibelungen-Epos besitzt und der dem Homerischen abgeht. Die traurigen

Ahnungen des Achill, die ihn selbst dann nicht verlassen, nachdem er den höchsten Gipfel des Glückes erreicht, sich mit Agamemnon versöhnt, seinen Feind Hektor erschlagen, seinen Patroklos gerächt hat, ja die vielmehr erst dann recht rührend hervortreten, da er den Vater des Besiegten, den alten König Priam, um die Sohnesleiche flehend, zu seinen Füssen erblickt, reichen weit über das Dichtwerk Homers hinaus, lassen uns in die Perspective des frühen Todes des Helden hinausschauen, der jenseits der Grenzen des Gedichtes droht, wie seine Jugend, seine neunjährigen Kämpfe in der Ebene Troja's vor demselben gelegen sind. Die episodische Handlung zwar, welche den Inhalt der Ilias ausmacht, der Zorn des Achill mit dessen nächsten Folgen, ist abgeschlossen, aber das Ende des troïschen Krieges ist noch lange nicht da. Die Troër haben zwar ihren Vorkämpfer Hektor verloren, jedoch auch die Hellenen haben viele ihrer Besten eingebüsst, und wenn wir nicht anderswoher wüssten, welchen Ausgang der Kriegszug nehmen werde, aus dem Gedichte Homers erfahren wir es mit Bestimmtheit nicht. Ein verhältnissmässig kurzer Zeitraum von wenigen Tagen im Verlauf des zehnjährigen Kampfes, der freilich den Troërn ihren tapfersten Mann kostet und damit die Wahrscheinlichkeit des Sieges raubt, wird mit ausführlichster Umständlichkeit ins Breite geschildert, während der Sieg im Völkerstreite noch immer zweifelhaft bleibt. Das Ganze erscheint wie das Bruchstück einer grossartig ausgedehnten Landschaft, auf welches durch einen Wolkenriss plötzlich helles Sonnenlicht fällt, während die angrenzenden Partieen in Dunkel gehüllt, ihr Dasein nur durch verstreute Lichtfunken in unsicheren Umrissen ahnen lassen.

Wie anders im Nibelungenlied, wo über dem ganzen Ablauf der Handlung derselbe gewitterschwangere, nordlichterhellte Wolkenhimmel schwebt und nicht eher sich lüftet, als bis sämmtliche Schuldige den aus seinem Schooss sich entladenden Blitzen erlegen sind. Während das Homerische Epos wie ein Gebäude, aus dessen Schlusswand die zum Einzahnen ins Nachbarhaus bestimmten Ecksteine hervorragen, gleichsam zum Fortbaue und Fortdichten einladet, an den Tod Hektors den Tod Achills, an diesen die Erstürmung Troja's, den Tod des Priamos, das Schicksal der Troërinnen und die Flucht des Aeneas anzuschliessen, erscheint das Nibelungenlied mit der Vollendung der Rache an seinen äussersten Grenzen angelangt, Siegfrieds

Schatten, aber auch jener der gefallenen Burgunderkönige versöhnt, der das Ganze beseelende Gedanke verkörpert und triumphirend in der Gestalt des überlebenden Dietrich, in dessen Hände das grosse germanische Völkererbe zu fallen bestimmt ist.

So viele der griechischen Tragiker auch den Stoff ihrer Tragödien aus dem Trojanerkrieg schöpften, den Inhalt der Ilias hat, so viel wir wissen, keiner dramatisch bearbeitet. Für eine dramatische Fabel ist derselbe zu arm. Nicht Achill, der von den Göttern auf jede Weise Begünstigte, Hektor, der gegen die Ungunst derselben kraftvoll aber vergeblich Ankämpfende, wäre der tragische Held, wenn sein durch die Götter verhängtes unverdientes Geschick nicht etwas zu Rührendes hätte, um tragisch zu sein. Durch unzählige Episoden, die den Gang der Haupthandlung unterbrechen, kommt der Homerische Dichter dieser Dürftigkeit der epischen Fabel zu Hilfe, zieht Vergangenes herbei, verweilt beim Einzelnen, weckt und nährt durch das langsame Fortrücken des Geschehenen jenes Gefühl der Ewigkeit, welches im Gange der Weltgeschichte Jahrhunderte wie Minuten empfinden lehrt.

Der entgegengesetzten Beschaffenheit, abgesehen vom nationalen Interesse, verdankt das Nibelungenlied die in neuerer Zeit mehrfach wiederholten Versuche, dasselbe aus der epischen in die dramatische Form umzugiessen. Der ganze Gang der Begebenheiten von der Werbung Siegfrieds bis zum Tode Chriemhildens bildet ein wohlzusammenhängendes, äusserlich und innerlich abgerundetes Ganze von ausserordentlichem Reichthum und echt tragischen Motiven. Auch darin steht das Nibelungenlied dem Drama näher als das Homerische Epos, dass mit Ausnahme jener sagenhaften Erscheinungen des Drachentödters und der Walkyrenjungfrau Brunhild die Handlung ohne Einmischung übernatürlicher Kräfte durch rein menschliche, wenngleich reckenhafte Hände vollbracht, ja selbst die strafende Gerechtigkeit ohne Dazwischenkunft des Himmels gleich durch vergeltende Menschenhand ausgeübt wird. Die bewegenden und entscheidenden Kräfte, die im Homerischen Epos auf dem wolkigen Gipfel des Idagebirges walten, sind im Nibelungenliede herab auf die Erde und in die thätigen Persönlichkeiten selbst versetzt; den Zwergen Nixen und Nornen bleibt höchstens die Aufgabe, das künftig Geschehende zu verkünden. Wie auch die ursprüngliche, mythischer Zeit angehörige Gestalt der nordischen Sage von Sigurd

beschaffen gewesen sein möge, ein dramatischer, von dem Geiste der neueren Zeit angehauchter Dichtergeist hat sich derselben in der auf uns gekommenen Bearbeitung bemächtigt. Das Balkengerüst der epischen Götterwelt ist abgebrochen; der gewaltige Dom der germanischen Heldensage steigt von den ineinander greifenden Gewölbrippen psychologischer Motive und den Pfeilern handelnder Charaktere getragen, auf sich selbst ruhend in die Lüfte.

Die Bearbeitung, welche höchst wahrscheinlich einer Uebergangszeit entsprang, gehört selbst einer Uebergangsform aus der epischen nordischen in die dramatische deutsche Auffassung der Sage an. Dem Dramatiker, der sie zum Stoff nimmt, bleibt die Wahl, ob er den Uebergang vollenden, oder nach Art der Homerischen Dichtung aus dem Gesammtbau der Sage eine einzelne Episode entlehnend, ein Drama aus der Nibelungensage statt des Nibelungendrama's selbst liefern will. Von den zwei neuesten Bearbeitern, die sonst wenig gemein haben, als die zweite Hälfte ihres Namens, hat der Romanzendichter Geibel den einen, der geborne Dramatiker Hebbel den andern Weg eingeschlagen. Jener gab in der Brunhild eine Tragödie aus der Nibelungensage; dieser versuchte in den Nibelungen den ganzen dramatisch abgerundeten Gehalt des Heldenlieds, zwar, der Wucht des Stoffes gehorchend, nicht in einem einzigen, aber wie es derselbe gebieterisch erheischt, in einer Folge von Dramen poetisch zu erschöpfen.

Der Inhalt der Nibelungen-Fabel ist bekannt, sowie dass dieselbe eine nordische und eine deutsche Version besitzt. In der ersteren ist Siegfried (Sigurd) Brunhildens Verlobter; letztere lebt in flammenumloderter Burg; ersterer tödtet den Drachen Fafner, der den Hort der Nibelungen (Niflungr) bewacht. Dieser stammt aus dem Norden, dem Lande des Goldes und der Ungeheuer, und bringt Unglück über seine Besitzer. Siegfried, der die Nibelungenbrüder erschlagen hat, schenkt den Schatz seiner Braut Chriemhilde, während er Günthern unerkannt Brunhilden erwirbt. Die Entdeckung erfolgt durch einen Ring, den Siegfried Brunhilden in der verhängnissvollen Nacht übergibt und der aus dem Nibelungenschatze herrührt. Siegfried wird zur Rache ermordet; alle, die an dem Schatze Theil haben, werden vernichtet und derselbe, an seine ursprünglichen Herren zurückgefallen, wird von diesen in den Rhein versenkt.

So Lachmann. Die Hauptbedeutung hängt hier am Schatze, an dem ein Fluch klebt, den der jeweilige Besitzer auf sich ladet. Die Auffassung der Fabel ist ganz fatalistisch, ein räthselhaft sich fortspinnendes Verhängniss, dessen Quelle im Kampf dreier Götter (Odin, Hönir und Loke) mit dem Zwerg Andvari gelegen ist, aus deren Hände der Schatz in die eines Mittelgeschlechtes zwischen Göttern und Menschen, und von diesen endlich an die letzteren unheilschwanger herabgelangt. Wird nun noch mythisch Sigurd mit dem Gotte Balder identificirt, Brunhilde als im Winterschlaf liegende Sommergöttin, ihre Verlobung mit Siegfried als Befreiung durch den heiteren Gott, den Gewinner der goldenen Erdfrüchte, gedeutet, der nach kurzer Zeit von den finsteren Verwandten des getödteten Drachen wieder getödtet wird, so entwickelt sich ein an dunkeln Natur- und Schicksalsfäden hängendes Gespinnst, dessen Charakter, insofern an der Stelle der Personen das Schicksal handelnd auftritt, weit mehr episch als eigentlich dramatisch ist.

In der deutschen Version dagegen, als deren Repräsentant die uns erhaltene Bearbeitung des Lieds erscheint, ist jenes Schicksalselement, insoferne es sich an den Schatz knüpft, auch nach Gervinus' Urtheil ganz verwischt (I. 340). Von einer Verlobung Siegfrieds mit Brunhilden erfahren wir nichts mehr; sein Drachenkampf, sein Raub des Schatzes ragen in keiner höheren Bedeutung als in der alltäglichen ritterlicher Abenteuer in's Gedicht herein. Dagegen ist seine Verschuldung gegen Brunhilde, deren Rache und Chriemhildens am ganzen Stamme vollzogene Sühnung des Mordes mit einer Umständlichkeit motivirt und ausgeführt, dass man deutlich sieht, wie beim Dichter das dramatische, das Geschick der handelnden Personen aus ihren eigenen Charakteren entwickelnde Element entschieden die Oberhand gewonnen hat. Während die nordische Sigurd-Sage nach Art der Homerischen Ilias eigentlich eine Episode ist, welche der Sänger aus dem ganzen, Götter, Helden und Menschen umfassenden Umkreis der Schatzsage herausgehoben hat, ist das deutsche Nibelungenlied eine gewaltige Handlung, grossartig in allen Theilen, wie Gervinus richtig bemerkt, sein Schluss die Katastrophe einer Tragödie mehr als der ruhige Ausgang eines Epos.

Dafür tritt ein neues Element in die deutsche Form der

Sage ein, das völkergeschichtliche. Die nordische Form kennt weder Etzel noch Dietrich; die Namen des Attila und des Ostgothen Theodorich sind nicht bis nach Scandinavien und Thule vorgedrungen. Das Familiengeschick des Helden Siegfried und seines Schatzes erscheint in der deutschen Nibelungensage verwebt mit den Schicksalen der deutschen Stämme zur Zeit der Völkerwanderung. Die grosse Tragik des Zusammenstosses germanischer und heunischer Völkerschaften spiegelt sich ab in dem Bilde des verschuldeten Untergangs einer einzelnen, der burgundischen Königsfamilie und ihres Gefolges, durch die Heerschaaren Etzels und der mit ihm verbundenen Gothen. Die Gründung der ersten germanischen Weltherrschaft, des Ostgothenreichs unter Theodorich, dient dem düsteren Gemälde zum abschliessenden Lichtpunct. Uralte Volkslieder, wie das von Hildebrand und Hadubrand, stellen sich hier als aufgenommen und nachhallend im ritterlichen deutschen Epos dar. Auch Dietrich von Bern wird von Einigen, wie Siegfried mythisch gedeutet und wie dieser auf den Licht-, so auf den Donnergott bezogen. In der auf uns gekommenen Bearbeitung hilft er einfach als König Etzels Mann das entsetzensvolle Drama treulich zu Ende führen.

Es ist wol keine Frage, welche Form der Sage, die nordische oder die deutsche, der dramatischen Bearbeitung sich günstiger erweise. Der phantastische Fouqué hat aus Lust am Abenteuerlichen jene Form gewählt; der theaterkundige Raupach, kein Sohn Apolls, wie Hebbel beissend sagt, hat doch richtig gefühlt, dass die riesige Begebenheit der deutschen Sagenform, deren Exposition am Rhein und im weltfernen, nach der nordischen Dichtung auch eisumstarrten Isenland, deren blutgetränktes Ende im Heunenlande spielt, eine einzige ungeheuerlich ausgedehnte, aber die wahre Tragödie sei. Unähnlich antiken Trilogien, in welchen ein im Grunde für die epische Form angelegter Mythenstoff sich dramatisch gestaltet und die Schuld längst verlebter Geschlechter von den Enkeln gebüsst wird, rundet sich ein von Anbeginn tragisch gegliederter Stoff hier von selbst zum Drama, indem die Strafe für Siegfrieds Mord noch an dessen unmittelbaren Vollbringern sich vollzieht. Erlaubten es unsere Theaterverhältnisse, hier wäre der Ort zu einer einzigen, allerdings das hergebrachte Mass räumlicher und zeitlicher Beschränkungen überschreitenden Tra-

gödie. So aber bleibt, wenn der dramatische Nerv einerseits erschöpft, die übliche Form andererseits nicht zu grell verletzt werden soll, nur der Ausweg übrig, die einzelnen Theile der tragischen Fabel in eine Folge relativ abgeschlossener, einander ergänzender tragischer Handlungen aufzulösen.

Von dem sitzend gebildeten Colosse des olympischen Zeus sagte das Alterthum, wenn er aufstünde, würde er mit seinem Haupte das Dach des Tempels zersprengen. Den Leser der Nibelungen beschleicht ein ähnliches banges Gefühl, wenn die gigantischen Recken der Sage, die Steine zwölf Klafter weit schleudernden Jungfrauen und die bis zum Knie in Blut watenden Helden, die seine Einbildungskraft im Liede in unbestimmten riesigen Umrissen sich vormalt, nun vor ihm in sicht- und greifbarer Gestalt die Bretter beschreiten sollen. In der Geibelschen Brunhild freilich verschwindet die Sorge bald, denn der Dichter hat sich mit Glück bemüht, aus den heroischen Nebulonen (Franci Nebulones im Waltharius) ganz gewöhnliche Menschenkinder zu machen. Die nicht bühnengerechten Partieen, welche sich besser hören als sehen lassen, sind mit Anstand vermieden; aus der unsichtbar machenden Tarnkappe, die Siegfrieden die Kraft von zwölf Männern verleiht, ist ein schimmernder Aarhelm mit geschlossenem Visir, aus dem unsichtbaren Beistand, den er Günthern leistet, indem er im Sprunge ihn zwölf Klafter weit mit sich trägt, ist einfach ein Kleidertausch geworden, bei dem obiger Aarhelm Herrn Günthers die entscheidende Rolle spielt. Zwar die Walkyrenjungfrau Brunhilde schleudert den Fels auch bei Geibel noch zwölf Klafter weit, dem sie hierauf dröhnend nachspringt, aber sie hält weder ihren Gemal mit ausgestreckten Armen wie ein Knäblein über die Fluthen des Rheines hinaus (Hebbels Nibel. I. S. 75), noch hängt sie ihn, wie im Liede mit ihrem Gürtel geknebelt in der Brautnacht an einem Nagel im Hochzeitgemache auf, sondern nachdem Siegfried sie gebunden den starren Nacken ihr gebeugt hat, winselt sie. (Brunh. S. 101) Das der Darstellbarkeit Gefährliche hat der Dichter hiedurch mit sicherem Tacte dem Stoffe genommen, nur auch das eigenthümlich Grosse. Dass ein verschmähtes liebendes Weib den hartherziggn Geliebten zur Rache ermorden lässt und zu spät bereuend an seiner Leiche sich den Tod gibt, ein schwacher, auf den Ruhm seines Dienstmannes eifersüchtiger Ehemann und König dazu schweigt,

und ein dem Tapferen neidisches Werkzeug zum Meuchelmord sich findet, ist eine Geschichte, die sich gerade nicht am Burgunderhof zu Worms ereignen muss und deren Helden allerdings weder der Drachentödter Sigurd noch die Heklatochter Brynhilt zu sein nöthig haben.

Dass Hebbel der grandiosen Aufgabe ganz anders Herr werden würde, liess sich wohl voraussehen. In diesem Dichter ist etwas, was an den von ihm dramatisch verherrlichten Michel Angelo mahnt, und das ihn statt zum Schönen, wie diesen zum Grossen zieht. Wie dieser schafft er mit Vorliebe Sibyllen, Propheten und jüngste Gerichte und setzt das Staffeleibild dem Fresco nach. Dem Bildner des Moses gleich liebt er an seinen Gestalten die kräftige Muskulatur und wählt, wie jener anatomische, so psychologische Probestücke. Das Nibelungengedicht mit seinem mythischen Chaos, aus dem die Lichtgestalt des Sonnenhelden emportaucht, sein Fehl, sein Tod und das blutige Flammengericht, das den ganzen schuldbeladenen Stamm verschlingt, ist für Hebbel, was für Michel Angelo die Ausmalung der Sixtina mit der Schöpfung des Menschen, seinem Fall und Tod und dem Weltgerichte war. Keine Liebestragödie und kein königlich burgundisches Familientrauerspiel, sondern das tieferschütternde Bild der Selbstzerstörung derer, welche am Lichtgott gefrevelt haben.

Kaum minder energisch als Siegfried Brunhilden, aber doch schwankend zwischen der nordischen Auffassung der Sage, zu der ihn das gelehrte Studium, und der deutschen, zu welcher ihn sein dramatischer Genius zog, hat der Dichter den jungfräulich widerstrebenden Stoff des Heldenliedes gebändigt. Reizte ihn dort das Verhängniss, das an eine uralte Verkündigung, an den Fluch des Goldes, an den geheimnissvollen Zug feindlicher doch für einander bestimmter Mächte sich knüpft, so hielt ihn hier der bei der Begegnung gewaltiger Persönlichkeiten aus kleinem Fehl zu grossen Folgen sich entspinnende Conflict fest, der seinen Ausgang in sich trägt. Dort ein tragischer Fluch, welcher bedeutende Situationen, hier bedeutende Charaktere, welche ein tragisches Schicksal erzeugen. Hier Charaktertrauerspiel, dort Schicksalstragödie.

Schon Gervinus hat bemerkt, dass das Nibelungendrama eigentlich zwei dramatische Handlungen in sich befasse. Sieg-

frieds Tod, die Schuld des burgundischen Königsstammes, bildet bei Hebbel den ersten, Chriemhildens Rache, die Strafe desselben, den zweiten Theil. Jener umfasst die Bestandtheile, welche die deutsche Version aus der nordischen Sage entnommen, dieser vorwiegend diejenigen, die sie hinzugefügt hat. Vorausgeht ein Vorspiel: der gehörnte Siegfried. Wenn wir nicht annehmen dürfen, der Dichter habe die herkömmliche Zahl von fünf Acten einhalten wollen, so ist ein genügender Grund, die Exposition, die nicht fehlen durfte, in dieser getrennten, den Titel vom Volksbuch entlehnenden Form, statt in der eines ersten Actes auszuführen, nicht wahrnehmbar. Zwischen der Ankunft Siegfrieds in Worms und der Landung in Isenland liegt kein grösserer Zeitraum als der zwischen dem Beginne des Kampfspiels und dem Einzug in Worms, und doch trennt jener das Vorspiel vom Drama, dieser den ersten vom zweiten Act. Ein Ganzes für sich, wie etwa Wallensteins Lager, macht das Vorspiel nicht aus; nicht wie jenes dürfte es bei der Aufführung ohne Störung des Zusammenhanges auch weggelassen werden. So ist es denn in der That ein für sich bestehender erster Act, gleichsam das Titelkupfer des Ganzen.

Mitten hinein reisst uns der Dichter in's germanische Reckenleben. Das junge Christenthum hat trotz Messe und Caplan bei den mannhaften Burgunden noch nicht recht Wurzel gefasst; die Dome sind wol da, die äusseren Formen auch, aber der Geist mangelt. Die alten heidnischen Tugenden der Germanen des Tacitus, die Tollkühnheit, der wilde Muth, die Vasallen- Wort- und Gattentreue, die Pflicht der Sühne des Blutes, das zum Himmel schreit, sind dafür in voller Blüthe. Hagen, der Typus der Recken, will, um den Kalender unbekümmert, am Ostermorgen zur Jagd und wird unwirsch, dass er daheimbleiben soll des Festtags halber. Statt dessen vergnügen sich die Helden, wie die Homerischen Freier, an den Mähren des Spielmanns Volker, der von Siegfried und Brunhild, den Verlobten der Saga anhebt. So wird die Exposition ungezwungen herbeigeführt. Hagen verräth beim ersten Wort seine Feindseligkeit gegen den Drachentödter. Der Dichter adelt dieselbe; es ist kein gemeiner Neid, der Hagen heruntersetzen müsste. Siegfried hat sich seiner Meinung nach, nachdem er einmal Schweiss vergossen hatte, durch das Bad im Drachenblut vor dem zweiten Mal gedeckt. Gegen den also Ge-

feiten mag er seine Klinge nicht erheben. Er (Hagen) hätte sich nicht im Drachenblut gebadet:

„Darf denn noch fechten, der nicht fallen kann?"

Hagen hält nur auf selbsterworbenes Verdienst; er hasst die Sonntagskinder. Aber Siegfried ist keins. Zwar steckt er nicht bloss in einer Haut von Horn und trägt die Balmungsklinge, sondern hat auch dem Zwerg Alberich, dem deutschen Urbild des Elfenkönigs Oberon, den Hort der Nibelungen und die unsichtbarmachende Tarnkappe entrissen; aber dies alles, Hagen selbst muss es redlich sagen, durch eigene Kraft und nicht durch Hinterlist. Dasselbe Leumundszeugniss gibt er ihm auch später, da der inzwischen angelangte Siegfried sein Abenteuer mit den Söhnen König Niblungs erzählt. Blutig nennt er Siegfrieds Benehmen und doch redlich. Aber beim Waffenspiel im Wormser Burgzwinger sieht man deutlich, wie schwer er es trägt, Siegfried nachzustehen. Hagen schleudert den centnerschweren Stein bis an die Mauer des Burghofes; Siegfrieds Wurf bricht die Mauer in einem Riss gross wie ein Fenster durch, dass das Felsstück in den Rhein fliegt. War denn das endlich euer Bestes? fragt der Tronjer. Kann man das im Spiel zeigen? meint der Held aus Niederland, und erzählt von seinem Kampf mit dem Drachen, der ihm die Haut von Horn, den Balmung, Hort und Nebelkappe sammt der Vogelsprache die er verstehen lernte, sobald ihm ein Tropfen des Zauberblutes auf die Lippen gesprungen war, in einem Tage eintrug. Die Ungethüme der nordischen Fabelwelt erwachen; die Lust des Dichters am Seltsamungeheuerlichen schwelgt förmlich in bizarren mystisch-symbolischen Bildern. Die Vögel nennen ihm Brunhilds, der Erstarrten, deren Erlösung ihm bestimmt und sein Tod ist, Namen; eine Dohle als Unglücksvogel fliegt vor ihm her und weist ihn zu einem Flammensee, jenseits dessen eine Burg wie glühendes Metall leuchtet. Der Vogel heisst ihn den Balmung ziehn und ihn dreimal um's Haupt schwingen. Da erlischt der See und auf den Zinnen der Burg erscheint Brunhild mit ihren Jungfrauen. Das ist die Braut, krächzt die Eule, die ihm gefolgt ist. Der erste Theil der uralten Weissagung ist erfüllt; Siegfrieds Verhängniss naht. Brunhilds Schönheit rührt ihn nicht. Unsichtbar durch die Tarnkappe, die er aufgesetzt hat, scheidet er ungesehen von der Isenlandskönigin und kennt doch die Burg, ihr Geheimniss und den Weg. König Günther,

schon entflammt durch Volkers Bericht, fordert nun Siegfried auf, ihn zu führen. Dieser verspricht es, wenn Günther als Lohn ihm Chriemhilden zur Gattin gibt, die er und die ihn beim Waffenspiel erblickt hat. Beide sind für einander entbrannt. Chriemhildens Falkentraum, den sie der Mutter eben erzählt hat, geht der Erfüllung entgegen. Siegfried, hingerissen, verspricht, in die Tarnkappe verhüllt, mit Günther die Mühe um Brunhilden zu theilen; sein soll die Arbeit sein, die Geberde Günthers. Die eigentliche dramatische Verwickelung der deutschen Sage beginnt; das nordisch-epische Fatum tritt zurück. Es ist der erste unredliche Schritt seines Lebens. Eben hat er noch erzählt, wie er es vermieden habe, in Brunhildens, seiner, wie er von den Vögeln weiss, ihm bestimmten Braut, Gegenwart, er, der Einzige, der sie bestehen kann, die Tarnkappe abzunehmen, denn

> „— wer da fühlt, dass er nicht werben kann,
> Der grüsst auch nicht."

Nun unterstützt er selbst Günthers Werbung, der jene nicht zu bezwingen im Stande ist, durch falsches Spiel. Der gerade Volker hat jene Aeusserung ein edles Wort genannt; dieses Vorhaben heisst er falsche Künste. Dergleichen ziemen sich nicht für uns. Er warnt den König. Und als Günther erwiedert, mit anderen gehe es ja nicht, mahnt er ihn treuherzig: so stehst du ab! Der wackere Gerenot ist gleicher Meinung, aber der liebeskranke König hört nicht auf ihn. Hagen allein hat kein Wort der Abwehr. Ist's Lust am Abenteuer? ist es vielleicht heimliche Schadenfreude, dass der redliche Siegfried von Liebe berauscht, seine fleckenlose Hand zu einem Betruge herleiht? Nur die Ehre des Königs macht ihm Sorge. Ei nun warum? frägt er, sieht Siegfried an, legt den Finger auf den Mund und schlägt auf sein Schwert. Bin ich ein Weib? entgegnet Siegfried. Hagens Geberde ist zu deutlich, um missverstanden zu werden.

> „— — In Ewigkeit kein Wort!"

ruft ihm Siegfried zu. Sein Schicksal ist besiegelt; seine offene redliche, zutrauensvolle Jünglingsnatur hat nun etwas zu verbergen.

Der erste Act von Siegfrieds Tod führt uns in Brunhilds Burg in Isenland. Das ist keine männerfeindliche Kunigunde vom Kynast ins Heidnische übersetzt, sondern die Asentochter selbst, die der Feuergreis des Hekla statt des todten Königskindes in die Wiege gelegt und der kein Tropfen Taufwasser die Stirn genetzt hat, weil des Priesters Arm lahm ward, als er ihn heben wollte. Siegfried, der letzte Riesensprosse, und Brunhild, die letzte Riesenmaid, sind die Verlobten der nordischen Sage; nur der Balmungschwinger kann sie besiegen und nur ihm will sie sich zu eigen ergeben. Der erste Theil jenes Orakels hat sich erfüllt: der Feuersee um Brunhildens Burg ist erloschen, aber der Recke mit der Balmungsklinge, der ihn, nachdem er Fafners blutigen Hort erstritt, durchreiten sollte, Siegfried in der Tarnkappe am Rande des Flammensee's ist für die Jungfrau auf der Burgzinne unsichtbar geblieben. Da tönen Trompeten; neue Freier nahen. Die Königin besteigt den Thron und wie die Burgunder eintreten, ist es Siegfried, den sie, dem geheimnissvollen Zuge ihres Geschicks gehorchend, fragt: bist Du's? Er lehnt es ab; es ist — Gunther. Redlich, weil er nicht gegen seines Herzens Trieb, und doch verderblich, weil er gegen seine ihm vom Geschick, wie er aus der Vögel Munde weiss, verhängte Bestimmung handelt, wehrt er Brunhildens nur zu kenntlich aufflammende Neigung ab. Als er fühlte, nicht um sie werben zu können, da schied er auch, ohne sich zu erkennen zu geben. Nun tritt er hin vor sie und weckt selbst die Glut, die er doch nicht zu stillen gedenkt. Entschlossen, des Schicksals Befehl nicht zu folgen, hätte er ihrer, der vom Geschick Fortgerissenen, schonen sollen. Nicht er, der verheissene Sieger durfte sie selbst einem anderen gewinnen. Darin liegt das Unrecht, das Siegfried begeht, scheinbar gering gegen das Unheil, welches daraus entspringt, mehr nur Mangel an Zartgefühl als wirkliche Schuld. Ein echt tragischer Held, nicht schuldlos und doch nicht schuldiger als der Besten einer, der die Geliebte zu gewinnen, die Ungeliebte verletzte.

Der fatalistische Zug tritt zurück; vom Schatze, der Unheil über seine Besitzer bringt, ist kaum mehr die Rede. Die feine psychologische Motivirung des Dichters macht das äusserliche Verhältniss überflüssig; die drohende Zukunft keimt aus dem Innern der Betheiligten selbst. Es erscheint kaum nöthig, dass sich ein zweites Götterzeichen melde, die Königin von pro-

phetischer Vision ergriffen werde. Wollte der Dichter, wir sollten plötzlich fühlen, dass wir es nicht mit einem Wesen aus Fleisch und Blut, sondern mit einer mythologischen Person zu thun haben? Dann müsste er auch bedacht haben, dass jenes uns stärker ergreift, während die letztere uns kalt lässt. Brunhilde, die Riesenmaid mit ihren Riesengefühlen, erscheint ungeheuerlich, aber doch fasslich; die mythische Wintererstarrung, welche die Liebe zum heitern Gott erfasst, ist gelehrt aber frostig.

Es ist nicht das einzigemal im Verlaufe der Dichtung, wo wir zu dem Wunsche veranlasst werden, der Dichter möchte der Tugend, die er vor vielen seiner Collegen voraus hat: dem gewissenhaften Studium, nicht so viel Spielraum gewährt haben, um uns auch dessen Nachtheile empfinden zu machen. Der Streit der gelehrten Ausleger der Sage, die Varianten der nordischen und deutschen Version sind in sein Werk übergegangen; daher das Hereinragen des uralten Verhängnisses in die nach ethischen Motiven sich entwickelnde Handlung; daher das unsichere Schwanken des Lesers, ob er in Siegfried und Brunhild lebende Menschen oder mythische Personificationen sich zu denken habe; daher die allenthalben in oft prachtvollen Schilderungen sich herandrängenden Spuren einer altnordischen Gelehrsamkeit, die dem Leser unverständlich und für das dramatische Gerippe der an einem innerlichen Faden fortschreitenden Fabel entbehrlich scheint.

Der Brunhilden bestimmte Sieger ist in der Nähe; der geheimnissvolle Zug innerer Wahlverwandtschaft entrückt sie in weissagende Fernen; der Kampf geht vor sich. Weislich die Grenzen des Epischen und Dramatischen wahrend, hat ihn der Dichter in den Zwischenraum des ersten und zweiten Acts, seine Darstellung in den Mund des Erzählers verlegt. Brunhild wird auf die bekannte Weise unter Siegfrieds unsichtbarem Beistand besiegt und folgt den Burgundern. Siegfried, als Bote vorausgesandt, kommt mit Chriemhilden zusammen. Wie im Epos gehören diese Scenen auch im Drama zu den lieblichsten Blüthen deutscher Dichtung. Siegfried der Löwe wird zum Lamme in der Minne. Nach, wie er meint, vollbrachter That eilt er seines Lohns froh zu werden.

Aber er soll es fühlen lernen, dass er, der Redliche, nicht ungestraft vom Sonnenpfade weicht. Nicht das Verhängniss, das er in Brunhild beleidigt, nicht der fluchbeladene

Schatz, dessen Besitzer er ist, seine eigene Verschuldung, so gering sie erscheinen mag, zieht die Erinnyen auf ihn herab. Um Chriemhilden hat er Brunhilden nicht nur verschmäht, er hat sie getäuscht, durch hilfreichen Trug einem anderen überliefert. Niemals hätte ohne ihn Gunther Brunhilden gewonnen; als angesichts der Burg Worms der Burgunderkönig den ersten Kuss wagen will, ergreift sie ihn zornig und hält ihn, ihm und den Seinen zur ewigen Schmach, mit vorgestrecktem Arm weit über den Rhein hinaus. Ist das Gunther der Sieger?

In Brunhildens Amme, Frigga, dämmert die Ahnung der Wahrheit auf. Vergebens hat jene gegen den Dienstmann geeifert, den Chriemhildens Hand zu ihrem Schwäher erhebt. Als Gunther vertheidigend sich auf ein Räthsel beruft, das er ihr lösen wolle, wenn sie sein geworden, schwört sie, nie werde sie es, bevor sie nicht dies Geheimniss kenne. Ist es denn noch ein Geheimniss für die Sagenkundige? Hat nicht Siegfried den Nibelungenhort, die Balmungklinge?

Beide Trauungen werden vollzogen; die Königin weint bei dem Hochzeitsmahl. Ihr Widerwille gegen Gunther droht so offenbar zu werden, wie dessen Schwäche. Hagen ist in Verzweiflung; des Königs Ehre steht auf dem Spiel; mit ihr nach echt germanischem Familien- und Gefolgschaftsbewusstsein die all seiner Sippen, auch Hagens. Siegfried hat den schlechten Rath gegeben, er ist auch verantwortlich für die Folgen. Hagen winkt ihn vom Mahle weg und verlangt, dass er Brunhilden bändige. Er hat sein Wort gegeben, ganz muss er es lösen. Der nie Bittende bittet Siegfrieden; der sein Knie selbst vor dem Heiligsten nicht beugt, frägt ihn: soll ich knieen?

Was thut ein Mann nicht um des Königs, um des Stammes, um seiner Ehre willen? Was kann Siegfried thun um sein Wort? Sein erster falscher Schritt — Zauberkünste nennt es Hagen — zieht unwiderruflich den zweiten nach sich. Nicht das Verhängniss, noch der Schatz, seine erste Unredlichkeit, die ihn zur zweiten forttreibt, strickt ihm das Netz, in dem er endet.

Nicht gern thut es der ehrliche Held; es warnt ihn was, es widert ihn an wie noch nie in seinem Leben. Ein Weib betrügen, ihr Heiligstes ihr nehmen in Lug! O dreimal heilige Natur, ruft er aus, wer hätte das gedacht? Jetzt überschaut er die Folgenschwere seines im Liebesleichtsinn ersonnenen und begonnenen Unternehmens. Und doch lag's so nah! Wer Brun-

hilden nicht im Kampfe zu bestehen vermag, der überwältigt sie auch im Brautbett nicht. Ein minder naives Gemüth als Siegfrieds hätte es vorhersehen müssen, dass die zweite Aufgabe ihm zufallen werde wie die erste. Aber er sieht ein, dass er muss. Was Hagen sagt, hat Grund. Er erkennt es an, dass mit der Ehre des Königs auch die des ganzen Burgunderstammes verloren ist. Wenn es offenbar wird, dass Siegfried an Gunthers statt gekämpft und gesiegt hat, dann fällt das Brandmal der Schwäche auf Hagen und den ganzen Burgunderstamm. Des Königs Geheimniss ist das ihre mit. Wer es verletzt, wird zum Verräther am ganzen Volk. Also sei's. Das erste Geheimniss bedingt das zweite, die erste Täuschung zieht die zweite nach sich. Siegfried, Gunther und Hagen haben, was die neue Ueberlistung Brunhildens angeht, wie Hagen hofft, keine einzige Zunge:

„Der Vierte in unserem Bunde sei der Tod!"

Diese Motivirung ist der Meisterzug des Ganzen und rechtfertigt des Dichters Anspruch auf dramatische Genialität. Hagens Feindschaft gegen Siegfried ist der Hebel von dessen Tod. Wer jenen vor unseren Augen zum blossen Mörder herabsetzt, entadelt in unseren Augen ihn und den ganzen Burgunderstamm. Hagen ist kein Jago, er ist ein Held. Neid und Eifersucht gegen den sieggekrönten Siegfried sind nicht allein die Motive seines Hasses; dergleichen schluckt er hinunter, wie er selber sagt, und wenn dem nicht so wäre, wo bliebe die Theilnahme, die Bewunderung, das tiefe tragische Mitleid, das des Recken Kampf und Fall im zweiten sühnenden Theil der Dichtung wecken soll?

Hagen tödtet wie Brutus, was er bewundert, aus Nothwendigkeit, dieser um des Vaterlandes, jener um des Stammes willen. Sein Motiv ist die Ehre, denn

„— — des Königs Ehre ist der Stern,
Der alle seine Recken mitbeleuchtet
Und mitverdunkelt! Weh dem Zauberer,
Der ihm nur einen seiner Strahlen raubt!"

Mit diesem Rufe schliesst er uns das ethische Räthsel seines Inneren auf. Wenn Siegfried Gunthers Schwäche an den Tag kommen lässt, gleichviel ob mit Wissen und Willen oder ohne dieselben, so hat er damit die Ehre des Königs, Hagens

und aller Burgunder-Recken tödtlich und unwiederbringlich gekränkt — das fordert Blut.

Wie ist doch von diesem echt germanischen Gesammtbewusstsein, wo jede Verletzung des Gliedes das Ganze trifft, in Geibels Brunhild so jede Spur verwischt! Die Stammesfabel der Nibelungen ist zu einer Privatsache herabgesunken, die zwischen Siegfried und Gunther, Hagen und Brunhild sich abspielt, und, bei Licht besehen, auf die Feindschaft eines Neidischen und die Rachsucht einer Beleidigten hinausläuft. Kein adelndes Motiv hebt Siegfrieds Tödtung über die Stufe eines gewissenlosen Racheacts empor; keine tiefsinnige Mitschuld rechtfertigt die drohend verkündigte Vertilgung des ganzen Stammes. Von der Nibelungen Schuld und Strafe handelt das Nibelungendrama, nicht blos von Gunthers und Hagens, und um jene Gesammtschuld heraufzubeschwören, muss zuerst der einzelne Siegfried den gesammten Stamm unheilbar verletzt haben.

So fasst unser Dichter es auf. Siegfried bewahrt ein Geheimniss, an dem die Ehre des ganzen Burgunderstammes hängt. Wie schlecht er dazu tauge, das erfahren wir gleich selbst, denn die Stelle, wo der Tod ihn treffen kann, seine Achillesferse, hat er Chriemhilden schon ausgeplaudert. Aber dieses Geheimniss hütet er allein; es geht auch nur ihn selbst an, er kann damit schalten nach Herzenslust. Das andere, meint seine neugierige Gattin, hüten wol zwei?! Bezeichnend genug legt ihm der Dichter keine directe Antwort hierauf in den Mund. Siegfried weiss nur zu wohl, wie viele um dasselbe wissen, und was hieraus entstehen kann. Schon aber hat er sich verstrickt. Zwar nicht, wie in der Sage, ein Ring aus dem verhängnissvollen Schatze, den er Brunhilden gegeben und den Chriemhilde an deren Finger erblickt, führt die Hebung des Schleiers jener unseligen Nacht herbei. Diese fatalistische Nachwirkung des uralten Fluchs, der am Golde klebt, hat der Dichter hier fallen gelassen. Brunhildens Gürtel, wie im Liede, vermittelt die Entdeckung. Aber während im Liede er selbst diesen Gürtel nicht ohne eine gewisse unritterliche Prahlerei seiner Gemahlin anvertraut, sucht der Dichter im Drama die grössere Hälfte von Siegfrieds Schuld dem Zufall zuzuwälzen. Der Gürtel, zufällig an ihm hängen geblieben und ebenso zufällig in Chriemhildens Kammer gefunden, zeugt gegen ihn. Er hat keine Wahl als zu beichten oder sich selbst dem schlimmsten Verdachte auszusetzen, welcher ihn in

Chriemhildens Augen zu treffen vermag. Dass er voraussetzen kann, ein Weib werde das bedenkliche Geheimniss zu verhehlen im Stande sein, das er selbst nicht zu bergen vermag, gehört wieder zu jenen naiven Charakterzügen Siegfrieds, welche der Dichter dem Liede verdankt. Da er nun schon weiss, welch schlechtes Gefäss für Heimlichkeiten er selbst sei, ist es nahezu unverzeihlich, es darauf hin zu wagen, dass seine Gemalin ein besseres abgeben werde. Er selbst fordert, von einem falschen Schritt zum anderen gedrängt, mit dem ersten aufrichtigen, durch den er ein Ende zu machen sucht, sein Schicksal heraus. Das gefährliche Geheimniss kommt auf die bekannte Weise an den Tag. Der Dichter hat es verstanden, auch ohne Wechselreden im Trimeter den blutschwangeren Streit der beiden Königinnen nicht zum gehässigen Weibergezänk ausarten zu lassen. Die Folgen des Truges liegen vor; Siegfrieds Schuld ist verrathen, die Früchte des schlechten Raths fallen auf ihn. Hagens Entschluss steht augenblicklich fest. Er hegt keinen persönlichen Groll gegen Siegfried. Als Gunther diesen bedeutsam frägt: hast du dich je gerühmt? Siegfried, die Hand auf Chriemhildens Haupt gelegt, das Gegentheil beschwört, glaubt Hagen es ihm ohne Eid; er sagt nur, was wahr ist. Und als Siegfried fortfährt: auch das nicht ohne Noth, erwidert Hagen:

„— — — ich zweifle nicht daran,
Das Wie, ein andermal“.

Siegfried einer prahlerischen Lüge zu zeihen, hält er ihn viel zu hoch; ob mit ob ohne Noth, darauf kommt es ihm gar nicht an. Genug, es ward geschwatzt; das Geheimniss des Burgunderstammes ist preisgegeben; die Ehre desselben, die zu wahren der Stolzeste der Stolzen selbst einen Kniefall gethan hätte, unheilbar verletzt; darauf steht der Tod.

Warum hat doch der Dichter durch den Schwur Brunhildens, nicht zu essen, bis der Todesspruch an Siegfried vollzogen sein werde, noch ein anderes Motiv in den Vordergrund geschoben? Es entsteht dadurch der Schein, als gelte es durch Siegfrieds Tod vor allem Brunhilden zu rächen. Wie wenig dies Hagens eigentlicher Beweggrund sei, sieht man aus Akt 4. Scene 7, wo er im Selbstgespräch, wie man annehmen darf, ohne Hinterhalt sich äussert. Wenn Siegfried Strich gehalten hätte, so wär'

er sicher; allein er hat sich selbst preisgegeben. Wenn man

> „— — — durchsichtig ist wie ein Insect,
> Das roth und grün erscheint wie seine Speise,
> So muss man sich vor Heimlichkeiten hüten,
> Denn schon das Eingeweide schwatzt sie aus."

Siegfried hat sich nicht gehütet; er selbst hat die Täuschung Brunhilds vorgeschlagen und hilfreiche Hand dazu geboten. Ein Frevler ist er nicht; ja er ist sogar nicht schuld daran,

> „dass dieser Gürtel sich wie eine Schlange
> Ihm anhing, nein, es ist ein blosses Unglück,
> Allein dies Unglück tödtet — —"

lässt der Dichter übertreibend Volker'n sagen, und Dankwart setzt hinzu, dass jeder nach burgundischem Recht auch für sein Unglück stehen muss:

> „Wer seinen besten Freund bei Nacht durchrennt,
> Weil er die Lanze unvorsichtig trug,
> Der kauft sich nicht mit seinen Thränen los,
> So heiss und roth sie ihm entströmen mögen.
> Es gilt sein Blut".

Wenn Siegfrieds Schuld noch geringer wäre, als sie ist, er müsste doch sterben; darin sind alle Burgunder einig. Die Redlichsten unter ihnen, der liebliche Giselher, der wackere Gerenot, mögen zwar mit dem Morde nichts zu schaffen haben, für das Schlachtopfer selbst rühren sie keine Hand. Das enthüllte Geheimniss des Burgunderstammes ist eine offene Wunde, welche nur der Tod des unvorsichtigen, nicht nothwendigerweise böswilligen Verräthers schliesst. Durch ihn ist der ganze Stamm verletzt; der ganze Stamm straft ihn durch Hagens Speer. So mächtig ist dies Gefühl der gemeinsamen That, dass, als Siegfrieds Leiche im Dom aufgebahrt steht und Hagen sich reinigen soll, alle Sippen ausser Giselher und zuletzt dieser selbst bereit sind zu schwören, Hagen sei kein Meuchler und Mörder; er schlug ihn, um ihn zu strafen. Den Recken hätte er gefordert; allein fechten darf nur, wer fallen kann; Siegfried

> „— — — war in Drachenblut gebadet,
> Und Drachen schlägt man todt. — —

Das ganze Haus steht, wie die Königin Ute sagt, hinter Hagens That und das Gericht, das Chriemhilde fordert, muss das ganze Haus verderben.

Es folgt, was m u s s. Den ganzen Stamm hat Siegfried beleidigt; der ganze Stamm hat ihn gestraft; nun richtet Chriemhilde den ganzen Stamm. Wie Siegfried falsches Spiel mit Brunhilden, Gunther und Hagen mit Siegfried, spielt nun Chriemhilde ein solches mit ihrem ganzen Hause. Der Dichter hat die mildere Ansicht der Klage gewählt, welche Chriemhildens Schuld an dem Untergang der Burgunder dadurch zu mässigen sucht, dass ihr die bestimmte Absicht beigelegt wird, den Mord ihres Gatten nur an dem einen Hagen rächen zu wollen. Sie fordert nur ihr R e c h t. Nachdem sie jedes ordentliche Mittel erschöpft hat, als man ihr die Sühne beharrlich weigert, bringt sie ihre Klage vor das ganze menschliche Geschlecht. Der Bote König Etzels ist ihr willkommen. Mag die Welt die Witwe anfangs schmähen, welche zur zweiten Ehe schreitet, sie wird sie loben wenn sie das Ende dieser Dinge sieht. Ihr Entschluss steht fest. Herr Etzel ist noch Heide; bei seinem Namen denkt auch in Burgund jeder zuerst

— — an Tod, Brand und Gottes Geisel;

ihm wird ihr Vorhaben Wollust sein. Die Taufe um ihretwillen kann er sparen, er soll Heide bleiben. Der Dienst, den er ihr zu erweisen schwören soll, um ihr Jawort zu erhalten, ist kein Christendienst. Ihr Herz ist todt, aber ihre Hand hat einen Preis. Den Segen der Mutter Ute weist sie scheidend zurück; das Werk, auf das sie sinnt, bringt der Mutter ihrer Brüder keinen Segen. Nur einen Gedanken hat sie noch, ihre Feinde ins Heunenland hinabzulocken. Sie, die Fürstentochter, fordert das Geleit der Könige nach Fürstenrecht. Als Gunther hinter dem plötzlichen Entschluss der Trauernden zur neuen Ehe Schlimmes ahnend, dies weigert, ergreift sie ein anderes Mittel. Wenn sie ihn dahin bringt, ihr das Wort zu geben, er werde sie besuchen in Etzels Burg, so weiss sie auch, dass er kommen wird, und Hagen mit ihm, ob beide auch den Tod vor Augen sähen. Sie fordert sein königliches Wort, dass er später sehen werde, wie der König der Heunen sie gesetzt. Gunther gibt es, sie zieht beruhigt ab. Das Los der Burgunder ist geworfen

Man hat diesen Uebergang von der lieblichen Sanftmuth der Jungfrau zu dem rache- und blutdürstigen Weibe schon am Epos getadelt. Dem Dichter der Nibelungen selbst muss er so unnatürlich erschienen sein, dass wir uns nur daraus die fast unverholene Feindseligkeit zu erklären vermögen, mit der er

gegen den Schluss des Gedichtes die Teufelinne verfolgt. Der Dramatiker hat die schwere Aufgabe, uns denselben begreiflich zu machen. Gervinus hat darauf aufmerksam gemacht, dass der Dichter der Klage, sorgfältiger auf Motivirung bedacht als der Verfasser der uns vorliegenden Redaction des Heldengedichtes, sich auf einen Ausspruch der älteren Bearbeitung, die ihm vorgelegen, beruft, welcher die That der Chriemhilde mit ihrer Treue entschuldigt. Ihm hat unser Dichter sich angeschlossen. Chriemhilde, die liebliche Jungfrau, ist auch eine Tochter des Burgunderstammes. Hagen der Wilde ist ihr Ohm, den sie als Kind vor allen liebte, dem sie entgegenlief, wenn er von der Jagd auf den Auerstier heimkehrte. In ihren Adern rollt auch etwas von seinem Blute; die heftigen Leidenschaften der germanischen Recken sind auch die ihren. Eine Familienähnlichkeit herrscht zwischen ihnen; wie Hagen Siegfrieden um der Stammesehre, so tödtet Chriemhilde ihn und ihr ganzes Haus um der Gattentreue willen. Aufgewachsen sind beide unter Kampf und Blutvergiessen; wenn beider starke Leidenschaft zum wenigstens einseitig berechtigen Pathos sich erhebt, gilt ihr das Leben von tausend Burgundern so wenig als ihm das des einzigen Siegfried.

Wir stehen nicht an, diesen ersten Akt von Chriemhildens Rache zu den vortrefflichsten Partien der Dichtung, ja zu den seltensten Erzeugnissen unserer dramatischen Literatur zu zählen. So würdig erscheint Chriemhildens Trauer, so gerecht ihre Forderung, so feierlich ihre Beschwörung, dass wir begreifen, wenn ihr Herz versteint, nachdem sie abgewiesen ist. Gott und die Ihren haben sie verlassen, sie selbst muss Hand anlegen, sich Recht zu verschaffen. Der Dichter hat Sorge getragen, sie in unseren Augen von dem Verdacht zu entlasten, als folge sie blind wilder Rachelust. Wenn der, in dessen Hände die Gottheit das Schwert der Gerechtigkeit gelegt hat, der König den Mord des Gatten, wenn das Haupt der Familie, der Bruder, den Mord des Schwähers ungerochen lässt, was soll das Weib die Schwester thun? Von dieser Rechtlosigkeit wendet sie sich ab und der Pflicht der Blutrache zu; das heidnische Reckenblut wallt auf in ihr und wirbt dem Heiden Etzel ihre Hand.

Jetzt, nachdem der Vorhang soweit gelüftet ist, dass wir das Racheschwert über den Häuptern der Schuldigen schweben sehen, ist nicht zu leugnen, dass die vier Acte, bevor dasselbe

niederfällt, manche Länge darbieten. Der Dichter folgt dem Gange des Epos mit solcher Treue, dass er auch die einzelnen Abenteuer der Reise, die Zerstörung des Schiffes durch Hagen, den Sturz des Pfaffen ins Wasser, den Aufenthalt in Rüdigers Burg zu Bechelaren in die Handlung aufnimmt. Ist eine Reise durch den in ihrem Begriffe gelegenen fortwährend nach einer und derselben Richtung hin fortschreitenden Ortswechsel schon etwas, was der epischen mehr als der dramatischen Form angemessen erscheint, so entfernt sie sich von dieser vollends durch die Passivität, die sie dem Reisenden anmuthet. Was dem letzteren zustösst, sind Begebenheiten, was das Drama fordert, Handlungen. Dem Dichter, der eine Reise dramatisch behandeln will, bleibt der einzige Weg, jene Begebenheiten dadurch, dass er sie als Folgen des Willens der Reisenden darstellt, in Handlungen zu verwandeln. Hebbel hat ihn eingeschlagen. Indem er die Fahrt der Nibelungen nach König Etzels Land aus einer epischen Thatsache zu ihrer eigenen That erhebt, erwirbt er sich das Recht, dieselbe statt blosser Erzählung sicht- und greifbar vor Augen zu stellen.

Unverhüllt trägt Chriemhilde ihre Klage zur Schau; nicht allein Etzels Boten müssen ihren Preis kennen. Es bedarf keiner Meerweiber und schlechter Träume Frau Utens mehr, um zu errathen, welches Los der burgundischen Helden harre, wenn sie Chriemhildens Gebiet betreten, Hagens Rabenweisheit sieht ihr Geschick vorher; der ins Wasser gestürzte und gerettete Pfaff ist die leidige Erfüllung der ersten Hälfte des Orakels. Sollen die Augen der Helden allein mit Blindheit geschlagen sein?

Wenn sie es wären, ihre Fahrt wäre dann nichts als ein Gang zur Schlachtbank. Rührend vielleicht für den Erzähler, der ihre Zukunft überblickt, für den Hörer, der sie erräth; aber tragisch? Ein schlechthinniges Verhängniss, wie der Epiker, kann der Dramatiker nicht gebrauchen. Das Netz des Todes ist über die Helden gespannt; aber entweder sie kennen es nicht, und dann haben wir zwar Mitleid aber keine Bewunderung für sie, oder sie kennen es, wie zum wenigsten Hagen es kennt, und dann muss doch irgend ein hinreichender Beweggrund vorhanden sein, warum sie sich wissentlich und sonach auch freiwillig in dasselbe stürzen.

Im Widerspruch mit dem Epos hat der Dramatiker die

Warnungsstimmen, welche sich dort auf die Prophezeiung der Meerweiber beschränken, noch vermehrt. Er that es im deutlichen Gefühl, dass jeder überwundene Widerstand, der sich der Fortsetzung der verhängnissvollen Fahrt entgegenstemmt, die Erhebung derselben zur freien Willensthat der Helden und sonach unsere Bewunderung für die letzteren steigert. Die Schlachtopfer Chriemhildens müssen als Helden sich bewähren; die blutige Lösung ihrer Schuld muss, um als Sühne zu gelten, wenigstens theilweise ihrerseits mit Wissen und Willen herbeigeführt sein.

Vergebens hat Dietrich von Bern, König Etzels Mann, sich freiwillig der Gesandtschaft, welche der letztere den Helden bis Bechelaren entgegengeschickt, angeschlossen, um den Burgundern so offen, als seine Vasallenpflicht es erlaubt, ihr drohendes Schicksal anzudeuten. Vergebens thut Hagen seine Rabenweisheit kund; vergebens hofft der biedere Volker nur um desswillen Schonung für Hagen, weil Chriemhilde, um zur Sühne zu gelangen, erst die Brüder und dadurch die eigene Mutter tödten müsste. Es muss ein mächtiges Motiv sein, welches die Könige so drohenden Anzeigen gegenüber unaufhaltsam donauabwärts reisst, wo von den Höhen des Graner Burgfelsens herab die todtbringende Schwesterumarmung ihnen entgegenwinkt.

Welches ist nun dieses Motiv? Dass es nur adelnder Natur sein könne, schliessen wir leicht; denn der Dramatiker, der Hagen in unseren Augen zu heben gesucht hat, als er zum Mörder ward, kann die Burgunder vor denselben nicht herabsetzen wollen, da sie wie Helden enden sollen. Sollte nun wirklich, was der Dichter den König Gunther auf Hagens Warnung, der auf Dietrichs Wink gehorcht, erwiedern lässt, dieser gesuchte Beweggrund sein? Ich will nicht warten, spricht Gunther, bis der Heunenkönig mir ein Spinnrad schickt. Ja, wenn die Norne mit aufgehobenem Finger ihn bedräute, er wiche keinen Schritt zurück. Er will keine Furcht zeigen und Hagen ebensowenig; denn was den König treibt, das treibt auch ihn. Um dieser Grille willen setzt Gunther Ehre und Leben, setzt Hagen, der treue Vasall, das Leben des Königs, des ganzen Stammes auf das Spiel? Derselbe Hagen, in dem das Bewusstsein der Einheit des Königs mit dem ganzen Stamm so mächtig ist, dass er die Ehre des Ganzen in Gefahr glaubt, wenn die des Königs bedroht ist? Gunther, der Bruder Chriemhildens, ist gedeckt,

wenn Hagen, der Mörder Siegfrieds, umkehrt. Und dieser liesse lieber den König dem sicheren Tode entgegenziehen, um selbst nicht Furcht zu verrathen?

Aus Vasallentreue hat Hagen den Drachentödter gemordet; aus Vasallentreue sollte er Gunther von der Fahrt ins Heunenland zurückhalten. Dass er es nicht thut, dass er den König sammt dem ganzen Burgundertross Chriemhildens Gebiet betreten lässt, ungeachtet er ahnt und glaubt, dass dort der Tod seiner harre, das fordert mit Nothwendigkeit ein anderes, tieferes, aus dem einheitlichen Gedanken des ganzen Werkes geschöpftes Motiv, und wir glauben nicht zu irren, wenn wir das folgende dafür halten.

Der Grundgedanke des Nibelungenliedes ist die Treue. Siegfried hat sein Wort gegeben, Gunthers Geheimniss zu bewahren; Gunther hat sein königliches Wort verpfändet, später einmal zu sehen, wie der Heunenkönig seine Schwester setzte. Wenn der schweigende Urheber von Siegfrieds Mord diesem gegenüber noch irgend Würde behaupten soll, so muss gerade sein Worthalten Siegfrieds wenngleich verzeihlichem Wortbruch gegenüber ihm dieselbe geben. Siegfried, der Gestrafte fällt, weil er sein Versprechen unbesonnen verletzt, Gunther, der Besiegte, weil er dasselbe männlich, den Tod vor Augen, eingelöst hat. Sein gegebenes Wort zieht den König in das Todesnetz, und die Vasallentreue zieht Hagen, den Uneingeladenen, nach sammt dem ganzen Heer. Sie alle, welche die Verletzung der königlichen Ehre wie die ihrer eigenen empfunden haben, fühlen durch des Königs Wort wie durch ihr eigenes sich gebunden. Sie hatten, sagt Dietrich von Bern auf Etzels Frage, warum die Burgunder, da sie doch nichts Gutes ahnten, nicht lieber daheim geblieben seien, sie hatten Chriemhild ihr Wort gegeben und sie mussten es lösen, denn, wen gar nichts bindet, den bindet dies nur umsomehr. Jetzt müssen sie nach Heunenland und hübe die Norne selbst drohend den Finger auf.

Chriemhilde weiss das auch; die Tochter Burgunds kennt die Burgunder. Darum hat sie Hagen nicht einladen lassen, denn, wenn der König kommt, so kommt auch er. Wer seine Herren lud, antwortet er auf Chriemhildens scheinbaren Unwillen über seine Mitkunft, der lud auch ihn. Wem er nicht willkommen sei, der hätte auch die Burgunder nicht laden sollen, denn er gehöre zu ihnen wie ihr Schwert. Als dieses hat er

den Siegfried erschlagen. Jegliches Wort weist auf die Treue zurück, die das Stammesmitglied an das Stammeshaupt bindet. Wenn aber der Vasall nicht vom Fürsten lässt, lässt dieser auch umgekehrt nicht von ihm. Als Siegfried Gunthers Geheimniss preisgab, standen alle Burgunder für diesen ein, den Fürsten; wenn Chriemhilde nach Hagens Leben greift, steht der König sammt der gesammten Gefolgschaft für ihn ein, den Vasallen. Es wird Chriemhilden nicht glücken, den Geier von Tronje zu tödten und die Falken von Worms zu schonen, wie sie sich selbst überredet, bis auf die letzte Feder. Selbst der milde Giselher, der keinen Theil genommen an des Schwähers Mord, welcher, seit sie zurück sind aus dem Odenwald, kein mildes Wort mit Hagen gesprochen, flucht ihm, aber stellt sich hin vor ihn, wenns gilt, die Speere aufzufangen. Als Chriemhilde, selbst des Mordens satt, alle Burgunder bis auf Einen frei von dannen ziehen lassen will, reut den jungen Giselher sein flehendes Wort an die Schwester, das er, der Lieblingsbruder, den sie eben noch heimlich, den einzigen, zu retten versucht hat, um Erbarmen mit seinem jungen Leibe verschwendet hat; was nützt ihm die Gnade, er kam ja nicht allein. Nachdem alle Burgunder gefallen sind bis auf Hagen und den König, bietet sich jener dem wundenmatten Gunther als Stuhl dar, der ihm selbst gehört, und erst mit dem Tode des Lehnsherrn erlischt seine Vasallenpflicht.

So löst der Burgunderkönig sein königliches Wort, wie Chriemhilde das ihre. In Flammen und Noth, in Blut und Tod haben die Helden seines Hauses ihm, wie er ihnen unverbrüchliche Treue gehalten. Ihre gemeinsame Schuld ist durch gemeinsamen Tod gesühnt; jene durch Treue gemindert, dieser durch Treue geadelt. Siegfrieds Schatten ist gerächt weit über das Mass hinaus, wie seine Schuld durch seinen Tod unmässig gestraft ward. Chriemhilden ist ihr Recht geworden, aber ihre eigene Schuld ist noch ungebüsst. Wie Siegfried Gunthers, so hat sie Siegfrieds Geheimniss leichtsinnig offenkundig gemacht. Ihre Hand hat Hagen den Speer gereicht, wenn er auch nicht leugnet, dass er ihn mit Freuden warf. Den Groll im Herzen, er hätte ihn verschluckt; aber der scharfe Zungenkampf der Königinnen zwang ihm die Waffe in die Hand, und sie selbst, Chriemhilde, wies ihm die Stelle, wo sie tödtlich werden könnte. Ihre Treue für Siegfried hatte sich ihr selbst

unbewusst in Untreue verkehrt; um ihn zu schützen, wie sie meint, gibt sie ihn dem Todfeind preis. Sich selbst sollte sie zürnen, aber sie zürnt nur anderen. Den Witwenschleier, Mutter und Brüder, ihr ganzes Volk opfert sie der Treue für den Gatten, sie, welche der Ehre desselben, die an der Bewahrung des Geheimnisses hing, nicht den kleinen Triumph weiblicher Eitelkeit zu opfern vermochte. Dem ersten Gemal treulos und doch mehr als treu, heuchelt sie dem zweiten Treue und lässt sein und ihr eigenes Kind, seines Reiches Erben, ohne Bedenken ihren Zwecken zum Opfer fallen. Der Gatte der Wahl ihres Herzens ist ihr alles, Blutsbande sind ihr nichts; ob geschwisterliche ob mütterliche, sie zerreisst sie, nur ihr Ziel im Auge, mit eisiger Härte. Starrsinnig in der Verfolgung ihres Rechts bis zum Blutrausch ihres Wahnsinnes, büsst sie ihr Vergehen gegen die Gesetze der Natur mit gerechtem Tode.

Mit Meisterschaft hat der Dichter diesen Charakter gezeichnet. Bei allem Todhass, den sie gegen die Burgunder hegt, fühlt sie sich innerlich stolz bei ihrem Waffenruhm als Burgundertochter. Als Werbel tausend Heunen heranführt gegen Hagens und Volkers Wache, ruft sie ihm zu: Hinab!

„Die klatscht der Trojer dir allein zusammen,
Indess der Spielmann seine Fiedel streicht,
Du kennst die Nibelungen nicht!“

Die Nibelungentochter kennt sie besser. Sie ist nicht blutdürstig von Natur, aber die Basilisken dort,

„— — — — — — sie haben
Mir die Gedanken umgefärbt. Bin ich
Verrätherisch und falsch? Sie lehrten mich,
Wie man den Helden in die Falle lockt.
Und bin ich für des Mitleids Stimme taub,
Sie waren's, als sogar der Stein zerschmolz.“

Sie ist in allem nur ihr Widerschein. Was sie ist, wurde sie durch Hagen und die Seinen. Wenn sie Blut vergösse, bis die Erde ertränke, und einen Berg von Leichen thürmte, bis man sie auf dem Mond begraben könnte, so häufte sie nur jener Schuld, nicht die ihre. Das ihr vorenthaltene Recht hat allmälig alle anderen Gedanken und Gefühle in ihr erstickt. Das Verlangen nach Hagens Tod peitscht ihr Gemüth wie eine Furiengeissel, dass sie für die Amelungenschützen Hildebrants nur den einsilbigen Befehl: Schiesst! und auf Dieterichs Her-

zählung der Gefallenen nur die stete Wiederholung: Und Hagen lebt! bereit hat. Rüdeger, der Wackere, der sie bei allem, was ihr heilig, beschwört, ihm den Kampf zu erlassen, thut ihr leid, aber er muss hinein. Als sie Etzels Ehebett, ihr zweites, bestieg, brachte sie sich selbst in Hoffnung auf diesen Tag der Rache als Opfer dar,

„Und sollte doch verzichten auf den Preis?
Nein, Nein! und müsste ich der ganzen Welt
Zur Ader lassen, bis zur jüngsten Taube
Herunter, die das Nest noch nicht verliess,
Ich schauderte auch davor nicht zurück."

Auf Hildebrants schauerliches Wort: sie sitzen auf den Todten und trinken Blut, hat sie nur die durch ihre Einfachheit noch schauerlichere Entgegnung: sie trinken aber doch! In dieser umgekehrten Medea hat die Gattentreue alle Regungen des Blutes ausgelöscht.

Es ist ein tiefsinniger Zug, der unserem Dichter allein gehört, dass er Chriemhilden den Lohn, nach dem sie durch Blutströme lechzt, durch Brunhilden, die von ihr so unheilbar Verletzte, entrissen werden lässt. König Gunthers Gemalin haust in Siegfrieds heiliger Ruhestatt, während des letzteren einstige Gattin im verhassten Ehebette des Heunenkönigs seufzt. Chriemhildens Wunsch, nach Vollendung ihres Rachewerkes sie wieder auszutreiben, kommt des alten Waffenmeisters Schwert zuvor. Die unnatürliche Mutter Schwester und Stammestochter, welche der Sühne des Gatten Kind Brüder ihren ganzen Stamm schlachtet, muss der Fremden, der Mörderin den Witwenplatz an Siegfrieds Sarkophag überlassen.

Brunhildens wird im Epos keine Erwähnung weiter gethan, so wenig als in der Iliade der Schicksale Helena's. Der Dichter hat sinnig gefühlt, dass die Geschlossenheit der dramatischen Handlung jene Abrundung fordere, während der epische Strom, an einer Klippe sich stauend, nebentreibende Trümmer den Wellen überlässt.

Das Trauerspiel ist zu Ende. Nach fast ermüdender Dehnung im Lauf des zweiten, dritten und vierten Actes, wo man dem Dichter die Mühe anmerkt, den rasch zur Katastrophe forteilenden Gang der Handlung aufzuhalten, thürmt gegen den Schluss ein Todtenberg sich auf, von einem Blutmeere bespült, in welchem die von strömendem Blut blind tastenden

Helden bis ans Knie watend sich untereinander würgen. Wir bewundern den Dichter, dem hier noch Worte zu Gebote stehen, wo uns der Athem stockt, der trotz Flammen und Leichenduft die einzige fühlende Brust unter Larven sein Sühnwerk zu Ende führt. Zuletzt hüllt alles der Qualm ein, in dem die kämpfenden Helden wie Riesenschatten umherschwanken. Reden und Thaten arten dermassen ins Monströse aus, dass vom furchtbar Erhabenen mitunter der Umschlag ins Parodische naheliegt. Die Grenzen des Epos sind mehr als erreicht, die des Dramatischen überschritten. Was kaum sich erzählen lässt, ist noch viel weniger darstellbar.

Es folgt die Ruhe des Grabes. Die Christen, die Heiden geblieben sind, und der Heide, der noch nicht Christ geworden ist, haben sich wechselseitig vertilgt. Wie bei einem grossen Völkerturnier ist Licht und Luft gleich vertheilt; Schuld in Schuld, wie Dietrich, der treueste Mann des Stückes und gleichsam der Chor der Tragödie, sagt, zu fest verbissen, als dass man noch zu einer der beiden Parteien sagen könnte: tritt du zurück. Sie stehen gleich im Recht.

So weit ist die Dichtung vortrefflich, die Composition klar durchsichtig verständlich, die Charaktere scharf umrissen, liebevoll und folgerichtig ausgeführt, das Colorit, die Sprache reckenhaft kurz und knapp bei den einen, schwungvoll lieblich und zart bei den andern, voll Mark und Kraft und dichterischer Erhebung, das ganze Werk ein erschütterndes Zeit-, Sitten- und Völkergemälde im grossen Styl, voll bindender Einheit, scharfsinnigster Motivirung, der glücklichsten Färbung im Geiste des alten Liedes. Sehen wir ab von den Längen, welche die weit ausgedehnten Vorbereitungen zu Siegfrieds Mord in der ersten, die eben solchen zum Untergang der Burgunder in der zweiten Abtheilung herbeiführen, von den haarsträubenden Greuelthaten, welche der Dichter nicht mindern, deren Entsetzlichstes er nur mit richtigem Takt hinter die Scene verlegen konnte, so können wir dem Geschick, mit welchem der Dichter den Stoff dramatisch bemeistert hat, nur Bewunderung zollen. Sieben Jahre, so lange wie Schiller mit dem Wallenstein, hat er mit demselben, seiner eigenen Aeusserung zufolge, sich getragen; die Frucht zwanzigjähriger Beschäftigung seit der halben Knabenzeit mit dem Lied von Siegfried und Chriemhild, mit der nordischen Götter- und Helden- und My-

thenwelt, ist darin niedergelegt. Wenn sie nicht überall reif erscheint, so vergessen wir nicht, dass auch die nordische Alterthumsforschung es noch nicht ist. So lange die geschichtliche physicalische und mythologische Auslegung der Sage mit einander im Streit liegen, ist es verzeihlich, wenn der Dichter bald der einen, bald der anderen folgt. Je weiter die Handlung fortschreitet, desto mehr greift der Dramatiker ihren lebendigen Kern heraus; nicht nur Siegfried und Brunhild, die ganz-, auch Hagen und Chriemhild, die halbmythischen Wesen, lassen die Schattenhülle fallen, ziehen Fleisch und Blut, menschliche, wenngleich heroische Erscheinung an. Nehmen wir Dietrich und Etzel, die beiden einzigen Charaktere aus, bei welchen der Dichter den Boden des epischen Liedes überschritten hat, alle übrigen, bis zu den Nebenfiguren herab, bis zu Rumolt dem Küchenmeister und dem vortrefflich gezeichneten Kaplan vom Rhein, sind voll menschlicher und zeitlicher Wahrheit. Der schon im Lied unübertreffliche Rüdeger, der biedere Volker, der wackere Dankwart, der Knabe Gieselher, Gerenot der Unbescholtene, die Hausfrau Götlinde und die Jungfrau Gudrun malen das Bild germanischen Ursprungs nach allen Seiten und Richtungen hin mit ebenso anziehenden als treffenden Zügen aus. Fühlen wir dort, dass den Dichter seine nordische, so ahnen wir hier, dass ihn die ganze deutsche Heimat begeisterte, dass er, wie der unbekannte Dichter des Nibelungenliedes (wenn er nach Pfeiffer's scharfsinniger Untersuchung noch für unbekannt gelten darf?), nordische, Rhein- und Donau-Sage mit gleicher Liebe gemeinsamen Stammes umschlingt.

Mit den Gestalten Etzels und Dietrichs ist unseres Erachtens der Dichter minder glücklich gewesen. Beide werden im Liede sichtlich im Hintergrunde gehalten, weder Etzel als Attila noch Dietrich als Theodorich werden im Lichte ihrer historischen Stellung individualisirt. Man sieht, dass verklungene Sagen hier in der Dichtung nachhallen, mit welchen der Dichter des Liedes kaum mehr etwas anzufangen weiss. Etzel der König könnte eben so gut ein ungarischer Bela oder Geysa sein; nur das unbestimmte Bild eines heunisch-magyarischen Häuptlings ist von ihm übriggeblieben. Er ist Chriemhildens zweiter Gemal und ein schwacher obendrein. An dem Mord der Burgunder hat er sowol nach der Klage (V. 142) als nach dem Liede (Str. 1803) keinen thätigen Theil; vielmehr hätten, wenn er vom Stande der Dinge unterrichtet gewesen wäre,

nach dem Ausspruch beider Gedichte die furchtbaren Unfälle vermieden werden können. Für die schreckliche Gottesgeissel verhält er sich seltsam unthätig.

Es ist leicht zu errathen, warum die Sage von Chriemhild keinen Attila litt. Sollte das ganze Verdienst der Rache der Witwe Siegfrieds zufallen, so musste ihr zweiter Gemal zum leidenden Zuschauer herabsinken. Eben darum darf auch der historische Attila nicht im Etzel erneut werden, wenn jene nothwendige Passivität nicht unbegreiflich erscheinen soll. Hebbel nun hat es gethan und dadurch Etzel geschadet. Wir hören in Etzels Reden den Herrn der Herren, den das Ross,

— — von dem dir Nachts
In dem gekrümmten, funkelnden Kometen
Am Himmel jetzt der Schweif entgegenblitzt,

einst im Sturme dahintrug, dass er Thore umblies, Königreiche zerschlug und die Könige an Stricken mitnahm; aber in seinen Thaten sehen wir ihn nicht. Da ist er vollkommen der leicht zu täuschende langmüthige Gatte Chriemhildens, der die Pflichten des Wirthes kennt und selbst nach dem blutigen Mord seines Reichserben durch Hagen noch wartet, bis nach dem Tode aller seiner Mannen die Reihe an ihn kommt. Dass Heer, Kind und zuletzt sein eigenes Weib vor seinen Augen niedergehauen wird, das duldet wol nur der Etzel des Liedes. Der historische Attila konnte, erschreckt durch ein furchtbares Gesicht, sich von Rom vertreiben lassen; aber er hätte wol schwerlich, weil es ihn widert, neue Bäche ins Blutmeer zu leiten, sich der Krone abgethan und die zu schwere Last seinem Dienstmann Dietrich zugeworfen.

Dietrich ist im Liede nichts weiter als Etzels Mann. Seine Schaar, die auserlesenste von allen, wird bis zuletzt aufgespart und bis auf den letzten Mann von den Burgundern zusammengehauen. Dann endlich greift Dietrich selbst zum Schwert und nimmt Gunther und Hagen gefangen. In den Namen seiner Helden Irnfrit Irin und Thüringklingen bekanntlich Königsnamen des alten Thüringerstammes an, die im Kampf mit den Franken fielen. Man kann einen Nachhall der Kämpfe der deutschen Stämme untereinander darin finden, von denen diejenigen, welche gegen die Franken, welche hier durch die Burgunder vertreten werden, standen, auch hier gegen dieselben auf Seite der Heunen genannt werden. Dietrich ist den Burgundern freundlich gesinnt,

wie Rüdeger; er warnt sie vor der Gefahr und entschliesst sich wie dieser nur schweren Herzens, seiner Dienstpflicht getreu, die Waffen gegen sie zu kehren. Von einer tieferen Beziehung findet im Liede sich keinerlei Andeutung. Auch dass er als Christ dem Heiden Etzel diene, wird so wenig betont, wie dass die Christin Chriemhilde des Heunenkönigs Gemalin sei. Durchaus Nebenfigur, gleichsam historische Staffage, ist er in die Nibelungensage nicht einmal so organisch wie König Etzels Name oder vielmehr nur durch diesen verwoben. Die einzige Eigenschaft, die ihn mit dem leitenden Gedanken des Liedes in Verbindung setzt, ist seine Treue.

Um im Drama eine gleiche Statistenrolle zu spielen, dazu ist Dietrichs Name zu gross. Frühzeitig hat die Sage seiner Person sich bemächtigt, die mythologische Sagenforschung mythische Bedeutung in ihr gesucht. Das ostgothische Weltreich das sich auf den Trümmern der heunischen und der weströmischen Herrschaft formt, stellt den Christen Theodorich an die Schwelle der neueren Zeit. Wie Siegfried nach rückwärts in die nordische Urzeit, deutet Theodorich nach vorwärts in die christliche Zukunft des Germanenthums. Die symmetrische Stellung der beiden deutschen Volkshelden, des Drachentödters am Anfang, des treuen Dienstmanns Etzels am Schlusse des Nibelungendrama's scheint von selbst aufzufordern, Sinn und Bedeutung in dieselbe hineinzulegen. Weltgeschichtlich symbolisch verbindet die Kette Siegfried-Etzel-Dietrich Urzeit und Zukunft unseres Volkes; das grosse Gemälde der ostwestlichen Völkerwanderung kommt mit der Auflösung des heunischen und der Stiftung des ostgothischen Reiches zum christianisirenden Abschluss.

Ideen der Art mögen den Dichter bestimmt haben, vom Schluss des Liedes abweichend, dem deutschen Trauerspiel der Nibelungen eine neue Wendung zu geben. Mit jenem grossartigen Sinn, der uns an ihm nicht überrascht, will er nicht nur den jüngsten Tag, auch das Licht des anbrechenden Morgens uns eröffnen. Zum Sonnenwendfest sind die Burgunder in König Etzels Land geladen; mit ihrem und des Heunenkönigreichs Untergang wendet die Sonne des Christenthums von Osten nach Westen sich zurück. Aus den Flammen der heidnischen Etzelinburg soll das Christenreich Dietrichs wie ein Phönix sich aufschwingen. Dem Heidenthum Etzels, dem Scheinchristen-

thum der Burgunder gegenüber, soll in Dietrich von Bern der Geist des echten christlichen Helden sich erschliessen. Dietrich ist der neue Siegfried, aber im christlichen Gewande. Drei Starke, lässt der Dichter Etzeln sagen, sind auf der Welt, welche die Natur nicht schaffen konnte, ohne Mensch und Thier vorher zu schwächen. Der erste ist Siegfried, der den Drachen, der zweite Etzel, der die Burgunder überwindet, der dritte ist Dietrich, der Etzeln selber Respect einflösst. Kämpfer nach innen, wie jener nach aussen, besiegt Dietrich sich selbst, wie Siegfried die Schlange. Freiwilliger Vasall wie Siegfried, ist er mit abgelegter Krone und gesenktem Degen vor Etzel getreten, der selbst davor erschrack. Treuer dient er ihm nach Etzels Geständniss, als viele, die dieser im Feld überwand. Statt des reichsten Lohnes nimmt er nichts als einen Maierhof und schenkt alle Einkünfte desselben hinweg bis auf ein Osterei, das er verzehrt. Etzel fühlt etwas gegen ihn wie damals, da ihn das furchtbare Gesicht von Rom vertrieb und er dem Heiligen den er in seinem eigenen Tempel niederzuhauen gekommen war den Fuss zu küssen ein Gelüste empfand. Es ist das Christenthum Dietrichs, das ihm diese abzwingt. Dietrich ist Christ, d. h. er gehört nach den Worten des Heunenkönigs zu dem Geschlechte derer, die in Höhlen kriechen und da verhungern, wenn ihnen kein Rabe Speise bringt, auf Felsenklippen horsten, in der Wüste, bis sie der Wirbelwind herunterschleudert, und Beleididigungen und Schläge geduldig hinnehmen.

Von einem solchen Christenthum wissen die getauften Burgunderhelden freilich nichts, auch Chriemhilde nicht. Das ist, meint sie, ein Christenthum für Heilige und Büsser;

— doch Dietrich trägt ein Schwert!

Als ein Pilgrim, während des Bankettes in den Saal tretend, Hagen um ein Brod und einen Schlag bittet, weil er hungernd das erste nicht essen darf, bevor er den zweiten empfing, findet es dieser zuerst blos seltsam; als er aber von Dietrich hört, der Pilgrim sei ein stolzer Herzog, der Weib und Thron verlassend, schon einmal heimgezogen und an der Schwelle wieder umgekehrt sei, da ruft er aus:

„Fort mit dem Narren! Käm' er noch einmal,
So weckt' ich rasch mit einem andern Schlag
Den Fürsten in ihm auf! — — —“

Dietrich ist ein solcher Narr. Wie dieser bettelnde Herzog, der nach zehnjähriger einsamer Pilgerschaft zu seinem Schlosse zurückgekehrt, im Begriff einzugehen von dem Gefühl ergriffen, er sei des Glückes noch nicht würdig, wieder von dannen schleicht,

> „Um noch einmal die lange Fahrt zu machen,
> Von Pferdestall zu Pferdestall sich bettelnd,
> Und wo man ihn mit Füssen tritt, verweilend,
> Bis man ihn küsst und an den Busen drückt —"

bereitet sich Dietrich durch Dienen zum Herrschen vor. Er spricht nicht nur nach Hagens höhnendem Ausdrucke wie unser Kaplan am Rhein, er thut auch nach seinen Worten. Als ein übermüthiger Heune sein spottet, reisst er eine Eiche aus und legt sie dem Hämischen auf den Rücken, dass dieser zusammenbricht unter der Last; aber er rächt sich nicht. Im Gegensatz gegen den ungestümen Thatendrang der Recken, in denen der Teufel, der das Blut regiert, noch mächtig ist, und die ihm freudig folgen, wenn es kocht und dampft, rührt sich Dietrich, der Stärkste der Starken, wie die Erde, nur, wenn er eben muss. Seine That ist Selbstüberwindung, sein Handeln Nicht-Handeln, sein Herrschen freiwilliges Sich-Unterwerfen.

Die negative Seite des christlichen Helden, die Enthaltsamkeit, ist damit glücklich gezeichnet; aber dabei bleibt es auch. Der Widerwille gegen die ziellose Thatenlust der heidnischen Recken führt den christlichen Dietrich schnurstracks zur Enthaltung von jeder That. Im Besitze des Geheimnisses, warnt er zwar die Burgunder, aber er hat keinen Arm für sie! Mitleidsvoll, aber ohne die Hand zu rühren, sieht er die Nibelungenhelden einen nach dem anderen der Ueberzahl erliegen, bis die Reihe an ihn kommt! Unser Innerstes empört sich, wenn er den wiederholten Aufforderungen des alten Hildebrant, dem entsetzensvollen Kampf ein Ende zu machen, stets mit Ausflüchten anwortet. Ruhig sieht er zu, wie Chriemhilde Gunthern hinrichten lässt und Hagen erschlägt; ja selbst als sein Waffenmeister in Zornesaufwallung die Königin niederhaut, streckt er keinen Finger aus, ihm zu wehren.

Das Lied hat ein Motiv für dieses leidende Verhalten: Dietrich ist eben Etzels Mann, freiwillig zwar, aber er ist's. Etzels Feinde sind die seinen; so lang sein Eid ihn bindet, ist

auch sein Arm gebunden und jener bindet im Epos ihn bis zuletzt.

Aber im Drama ist es anders. Recht als hätte der Dichter, seinem gewohnten Hange zur Spitzfindigkeit wieder einmal nachgebend, jenes naheliegende Motiv entkräften wollen, nimmt er, wir wissen nicht warum, an, Dietrichs auf sieben Jahre geleisteter Diensteid sei gerade am Tage des Burgunderkampfes abgelaufen. Der alte Hildebrant mahnt ihn ein Ende zu machen; der Eid bindet ihn nicht mehr; er darf's. Heute oder nie, sagt der Alte; die Helden, die Gott bisher so wunderbar verschont, können bis morgen sterben.

Was erwiedert nun Dietrich? Dann, sagt er:

„Dann soll ich eben bleiben, was ich bin,
Das setzt' ich mir zum Zeichen, wie du weisst,
Ob ich die Krone wieder tragen, oder
Bis an den Tod zu Lehen gehen soll,
Und ich, ich bin zu beidem gleich bereit."

Von einem Meister im Motiviren, wie unser Dichter, hätte man wol erwarten dürfen, er werde auch den Leser schon vorher etwas von dem erfahren lassen, was hier nur der alte Waffenmeister König Dietrich's weiss. Aber dem sei wie ihm wolle, jetzt wenigstens wissen wir es auch. Dietrich hat sich Leben und Tod der burgundischen Helden zum Zeichen gesetzt, ob er die Krone wieder tragen oder bis zum Tode Lehensmann bleiben solle. Um dieses Zeichen sich nicht zu verderben, muss er auch jetzt, wo er die Helden retten dürfte, dem Untergange derselben thatlos zusehen!

Der alte ehrliche Hildebrant ist über diesen Quietismus des christlichen Helden nicht mehr erbaut, als wir es sind. Wenn Dietrich schweigt, will er selbst reden, vor Etzel hintreten, verkünden, dass die Dienstzeit abgelaufen sei; allein Dietrich hält ihn ab. Er besserte nichts damit:

„— — — wenn eine Feuersbrunst
Im Haus entsteht, so kehrt der Knecht noch um,
Der seiner Pflicht gerade ledig ward,
Und hätt' er schon die Schwelle überschritten,
Er zieht die Feierkleider wieder aus,
Und wirft sein Bündel ab, um mit zu löschen;
Und ich, ich zöge ab am jüngsten Tag?

Eine dichterisch herrliche Stelle! Dietrich hält sich also seines Vasalleneides noch nicht für quitt, so lang er noch mit-

löschen kann. Wie aber die Dinge zwischen Burgundern und Heunen stehen, kann er den Brand nur durch sein Dazwischentreten löschen, wenn er seines Vasallendienstes ledig gesprochen ist, und gerade darum fordert ihn Hildebrant zu letzterem auf. Der Dienstmann Etzel's muss unthätig zusehen; der freie König Dietrich, kann hilfreich dazwischenfahren. Dietrich's Ausflucht ist falsch und er weiss es selbst, dass sie es ist, denn er hat sogleich wieder einen anderen Grund bereit, seine Thatlosigkeit zu entschuldigen. Wenn er auch wollte, sagt er, er vermöchte es nicht zu endigen:

„Wenn sich die Rache nicht von selbst erbricht,
Und sich vom letzten Brocken schaudernd wendet,
So stopft ihr keiner mehr den grausen Schlund."

Bei seiner Meinung, es nicht zu vermögen, hält er sich auch des Versuchs für überhoben. Und als Hildebrant ungeduldig über die Zögerung und des endlosen Mordens müde, hintritt und ihn nochmals mahnt, seinen Wächterspiess bei Seite zu werfen und einzuschreiten wie's einem König ziemt, als er selbst Etzel zuruft, Dietrich's Zeit sei um, es habe nur ein Gelübde gegolten, er könne Zeugen aufstellen, und Etzel beistimmend erwiedert, dass sein Wort genüge, als demnach jede bindende Schranke gefallen ist, da schwört sich Dietrich, um doch einen plausibeln Grund zu haben, auch jetzt noch nichts zu thun, im Stillen in die Dienstbarkeit zurück und diesmal bis zum Tod!

Warum das alles? Er will sich durch Eingreifen das Zeichen nicht zu nichte machen, welches ihm das Gesicht am Nixenbrunnen verkündet hat. Mögen die burgundischen Helden darüber zu Grunde gehen; der Ausgang des Kampfes ist für ihn ein Gottesurtheil!

Jakob Attendolo fällt uns ein, der sein Schwert in den Baum wirft; wenn es hängen bleibt, wird er Herzog von Mailand. Zeichen erhofft er von der Vorsehung und nimmt den Zufall dafür. Wie wenn nun die Vorsehung mit auf seine That gezählt hätte?

Dietrich der Christ gehört in die Reckenzeit des Mönchthums. Der blinden Thatengier der nordischen Helden, die trunkenen Muthes ein Schiff besteigen und die tödtlichen Waffen brudermörderisch auf sich selber wenden, tritt das blinde Vertrauen auf göttliche Führung durch Zeichen und Wunder

gegenüber. Das germanische Recken-, das heunische Würgerthum wird vom mönchischen Ritterthum abgelöst. Das Auge, das ausruhen möchte von den monströsen Gestalten des Liedes, trifft, wo es das Bild des echten christlichen Helden sucht, auf ähnliche Ungeheuerlichkeit. Der erhabene Abschluss, welchen der Dichter gewählt, indem er die Aussicht auf das kommende Christenthum uns eröffnet, bedingt, wenn er wirksam für alle Zeit sich bewähren soll, die Allgemeingiltigkeit der Auffassung dieses letzteren. Das Christenthum Dietrich's trägt die Farbe des Mittelalters. Fällt es uns heute schon schwer, wie Gervinus treffend sagt, das Christenthum der Hartmann von Aue, der Wolfram und ihrer Zeitgenossen selbst von religiöser Seite her nur zu begreifen, sollen wir es denn moralisch gut heissen oder gar ästhetisch bewundern? Dietrich's Zeichengläubigkeit ist eine Grille oder ein Wunder; jene erscheint frevelhaft, weil der Burgunder Tod und Leben daran hängt; dieses duldet die Dichtung nur dann, wenn es aus Prämissen begreiflich ist, die in ihr selber gelegen sind, womit es für sie ein solches zu sein aufhört. Fällt ihm die Krone kampflos zu, so ist es nicht, weil er dieselbe verdient, sondern, weil er die gegenseitige Vernichtung der Kämpfenden thatlos abgewartet hat. Ein solcher christlicher Held mag die Welt wol im Namen dessen, der am Kreuz erblich, auf seinen Schultern weiter schleppen, aber gewiss nicht in dessen Geiste.

Für die Kapläne vom Rhein hat Hebbel doch schwerlich geschrieben. Wenn er an die Stelle des Heiden- das mittelalterliche Christenthum treten lässt, ist es nicht, weil er das letztere, wie einst Zacharias Werner, für das echte hält, sondern weil auch geschichtlich dieses auf jenes gefolgt ist. Sein historisches Studium hat ihm auch hier den Pinsel geliehen; seine Costumetreue geht bis in's Kleinste, und so ist auch sein ritterliches Christenthum costumegetreu. Wie wir die Parcival und armen Heinriche begreifen, wenn es uns einmal gelingt, sie mit den Augen ihrer Zeit zu sehen, so finden wir an der letzteren Hand auch den Schlüssel des Dietrich-Charakters. Schade nur, dass es hiezu erst jener Versetzung bedürfen wird. Allgemeiner, entschiedener wäre die Wirkung geworden, wenn an der Schwelle der christlichen Zeit die allgemein christ-

liche Idee ohne historische und individuelle Zufälligkeit ihre Verklärung gefunden hätte,

Der Kreislauf der Dichtung ist geschlossen. Wie der Stoff, den sie behandelt, den Osten mit dem Westen, verknüpft die Form, die sie ihm aufprägt, die alte mit der neuen Zeit. Alles ist hier grossartig, Ideen, Räume und Zeiten, Charaktere, Thaten und Reden. Scheinchristen-, Heiden- und ascetisches Christenthum, Nord-, Rhein- und Heunenland, Ur-, Vor- und ritterliche Zeit, Halbgötter, Helden und Recken, Mord, Rache und Büssung, Schwulst, Pathos und Liebesgeflüster wogen am Leser vorüber.

Kein dramatisches Werk der neueren deutschen Literatur, wenn wir vom Faust absehen, hat einen ähnlichen Umfang, einen so weit reichenden Inhalt. Läuft in der Hitze des Gesprächs bisweilen Massloses unter, so vergessen wir nicht, in welcher Welt wir uns befinden. Von hörnernen Helden und feuergebornen Jungfrauen lässt sich schon etwas ertragen, wenn auch die Hyperbeln, welche die Recken sich gestatten, mitunter die Grenzen des Erlaubten überschreiten. Wenn Hagen kein Fleisch zu Nacht essen will, das nicht bis zum Mittag noch in der Haut steckte, und keinen Wein trinken, es wäre denn aus dem Horn, das er erst dem Auerstier nehmen muss, wird er, fürchten wir, allerdings an manchem Tag im Jahr Fische kauen müssen. Manch unschönes Bild, wie z. B. das von Volker gebrauchte, der seine Geige gern mit des Feindes Darm beziehen und mit dessen Knochen streichen will, ebenso Siegfried's: du kannst mich gleich bespei'n, im Todeskampf, wäre besser vermieden worden. Konnte der Dichter das grausige Bluttrinken, das auch im Epos erscheint, der Steigerung halber nicht missen, war es wol kaum nöthig, dasselbe durch das Scheppern und Anstossen mit den Helmen in's Widerwärtige auszumalen. Im Grossen und Ganzen hat der Dichter den Ton getroffen, seine Helden wie Recken und doch nicht wie Hinterwäldler reden zu lassen.

Unter allen Producten des Dichters tragen die Nibelungen den Preis davon. Von der in's Barocke ausschweifenden Ueberschwenglichkeit der Judith zu der trotz aller Verlockung durch den ungeheuern Stoff mass- und sinnvollen Beherrschung der Nibelungen führt ein Weg, in seiner Art beinahe so weit wie der — von den Räubern zum Wallenstein.

Friedrich Hebbel. *)

Die Wunde ist noch frisch, welche der Tod Fr. Hebbels seiner Familie, seinen Freunden, der Literatur seines Volkes geschlagen hat. Seine geistige Kraft, ungebrochen durch physisches Leiden, schien eben erst auf ihrem Höhepunct angelangt zu sein, als das Grab ihn hinwegriss. Er gehörte nicht zu jenen, welchen als Lieblingen der Götter die Natur ihren Lebensweg leicht gemacht; ihre edelste Gabe, das Mass, hat er ihr, als geschähe es wider ihren Willen, mit zäher Ausdauer abgerungen. Wie der Stamm, dem er entspross, seine fruchtbaren Marschen dem eifersüchtigen Meere durch heisse Arbeit und mächtige Dämme abgewinnt, so war es ihm nicht gegeben, die reife Frucht der Poesie widerstandslos und wie im Traume mit sicherer Hand vom Baume zu pflücken; er sollte erst nach manchen kühnen Fehlgriffen und markverzehrender Anstrengung schon gegen das Ende des Daseins dem goldenen Apfel sich nähern.

Hebbels Geburt, den 18. März 1813 **), fällt in das deutsche Befreiungsjahr. Den letzten Kampf um die Befreiung seiner nächsten Landsleute, der Schleswig-Holsteiner, erlebte er nicht mehr; er starb am 13. December 1863. Sein Geburtsort Wesselburen, ein Städtchen im nordwestlichen Holstein, gehört zum Landstriche der Dithmarsen, die ihre uralte Bauernfreiheit im Norden, wie die Schweizer Hirten im Süden, bis auf die neuere Zeit (1559) bewahrten und gegen die schwarze Garde der Dänenkönige nicht minder mann-

---

*) Oesterr. Wochenschr. f. Wiss., Kunst und öff. Leb. Jahrg. 1864, Bd. I.

**) Nach anderen 1815, doch scheint obige Angabe die richtige. Vergl. den reichhaltigen Artikel „Hebbel" in Wurzbach's „Oesterr. biogr. Lexicon" VIII., 164, wo auch Quellen und Urtheile für und über des Dichters Leben und Werke zusammengestellt sind.

haft wie diese gegen die Ritter und Edlen der Fürsten von Oesterreich stritten Seine Eltern waren Landleute; seine Erziehung war die dürftigste. Die Bibel blieb lange Zeit hindurch das einzige Buch, das er kannte; später kamen die Volksbücher von der h. Genofeva, vom gehörnten Siegfried hinzu, deren Gestalten, wie er im Prolog zu seinen Nibelungen sagt, ihn von da aus durch's Leben begleitet haben. Die Lectüre von Goethe's Faust, von dem es in Wesselburen nur ein einziges Exemplar, in der Büchersammlung des Pastors gab, erkaufte er für eine Nacht dadurch, dass er sich herbeiliess, einen Bekannten in das Haus seiner Geliebten zu begleiten, welches dieser allein nicht zu betreten wagte. Fünfzehn Jahre alt ward er Schreiber beim Kirchspielvogt seiner Heimat, wo die Führung der Geburts- und Sterberegister sammt der Todtenschau, sieben Jahre lang den Beruf des künftigen tragischen Dichters ausmachte. Ein paar Gedichte, die er der bekannten Jugendschriftstellerin Amalie Schoppe geb. Weise für ihre Modenzeitung einsandte, machten diese aufmerksam auf den poetischen Amtsschreiber. Sie lud ihn ein nach Hamburg zu kommen, wo er, schon 22 Jahre alt, unter dem Schutze freundlicher Gönner, unter welchen Varnhagens Schwester, die Dichterin Rosa Maria, Frau des Dr. Assing, Chamisso's, Fouqué's und anderer Jugendfreundin, obenanstand, seine Ausbildung begann. Nach wenigen Jahren war er so weit, dass er die Hochschule beziehen konnte, zuerst in Heidelberg, dann in München. Er studirte Geschichte, deutsche Literatur, in München vornemlich Philosophie unter Schelling. Von seinem Aufenthalt in dieser mystischen Stadt enthält das Gedicht: Geburtstag auf der Reise Nachklänge, welche beweisen, dass in dem kleinen Hause, das ihn dort beherbergte, spätere Dichterthaten reiften. Im Königsgarten, wo er nach seiner bis ins Alter bewahrten Gewohnheit dichtend umherzuschweifen pflegte, zeigte sich ihm wie im Traume die Judith; unter einem Tannenbaume sah er den Tischlersohn (aus der Maria Magdalena, deren Idee ein Vorfall in dem von ihm bewohnten Hause gab), Genofeva's aus der Kindheit herüberlächelnde Gestalt winkte ihm leise mit der Hand, und den Diamant fand er in des Weihers Kreise. Dennoch kam es damals noch nicht zur Ausführung dieser dramatischen Entwürfe. Nur einige novellistische Arbeiten, die Erzählung Anna (1836), welche im Morgenblatt erschien, die

Nacht im Jägerhause, der Schneidermeister Johann Nepomuk Schlögel auf der Freudenjagd, Pauls merkwürdigste Nacht und der Roman Schnock in seiner ursprünglichen Gestalt fallen in die Periode seines Heidelberger und Münchner Studentenlebens. Nachdem er an letzterem Orte Doctor der Philosophie geworden, kehrte er (1841) nach Hamburg zurück. Hier, in Folge einer Wette und vom fünften Acte aus begonnen, dem die vier anderen hinzugedichtet wurden, entstand noch in demselben Jahre binnen vierzehn Tagen die Judith.

Sie war die erste Eruption eines unterirdischen Feuerherds, dessen geheime Zuflüsse mit den weitverbreiteten Ursachen zusammenhingen, welche unter den Füssen der lebenden Generation eine erneuerte Erderschütterung herbeizuführen sich anschickten. Hebbel's Entwicklung fiel in die revolutionäre Periode der neueren deutschen Literatur, welche der Julirevolution nachfolgte und der Februarumwälzung vorherging. Der Kampf der Romantiker und Classiker im neuen bourbonischen Frankreich, die kochende Gährung, welche die Jünger Byrons und Shelley's so wie der Saint-Simonisten, die Victor Hugo, die Sand in die Gemüther warfen, rief diesseits des Rheins ein junges Deutschland hervor, das mit dem alten im Turnrock und christlich-germanischen Hemdkragen nichts mehr gemein haben mochte. Die fieberhafte Aufregung der französischen Nation beschwichtigte kein Dynastiewechsel, kein bescheidenes Mehr an politischer Freiheit. Das fantastische Ideal der jungen deutschen Geisterwelt schoss über die Wiederherstellung alter deutscher Herrlichkeit im Kaiserthum skeptisch spottend hinaus. Nicht die Erneuerung eines bestandenen, der Neubau des gesammten geselligen Zustandes der Menschheit war das Ziel, das den beredten Vorkämpfern diesseits und jenseits der Rheingrenze vorschwebte. Eine neue Religion, eine neue Wissenschaft und Kunst, eine neue Gesellschaft, grundverschieden von der alten, sollte zuerst erfunden und dann auf den Trümmern der früheren in's Leben eingeführt werden. Der Saint-Simonismus in Frankreich, das Junghegelthum in Deutschland wurden die Evangelien der Zeit. Die sociale Frage ward wie ein feuriges Meteor aus dem Krater der Julirevolution plötzlich am hellen Tage in den Schoos Europa's geschleudert.

Die junge Schule im Allgemeinen hatte zunächst kein anderes Gesetz als von allem, was die alte gethan oder zu

thun geschienen hatte, das Gegentheil zu thun. Hatte jene Versöhnung gepredigt, so verkündete sie Zwiespalt; hatte die alte gebunden, so drängte die neue zur Auflösung; hatte jene im Verbieten ihre Stärke gesucht, fand sie diese im Erlauben. Dem Gewissens- und Denkzwang setzte sie schrankenlose Rede- und Druckfreiheit, wahrer oder erheuchelter Kirchlichkeit titanischen Unglauben, ängstlicher Scheu vor dem Nackten wild sprudelnde Sinnlichkeit entgegen. Die allgemeine Emancipation sollte nicht blos dem Geiste, sondern auch dem Fleische zu Gute kommen.

Die Literatur, zuerst das Lied, dann der Roman, zuletzt das Drama, ward das Sprachrohr dieses aufschäumenden Sturmes, der Salon, das Boudoir, zuletzt die Schaubühne sein Echo. Gleichzeitig mit dem Umschwung, der an die Stelle einer idealistischen Philosophie die Erfahrungswissenschaften, an die Stelle einer rigoristischen Sitten- und Rechtslehre eine eudämonistische Gesellschaftswissenschaft setzte, hob auch die Dichtung statt der geistigen die Naturseite des Menschen hervor, ging von der verschönernden zu der grell schildernden Manier der Darstellung über. Die Situation der Stürmer und Dränger des vorigen Jahrhunderts wiederholte sich, nur dass die damals grimmig bekämpften Franzosen jetzt auch in Deutschland den Reigen führten. In der poetischen Welt, in der Scheinwelt der Bretter wurden die Fesseln zerrissen, welche die jungen Erdensöhne sich vermassen, dereinst in der wirklichen zu brechen. Der revoltirende Gehalt schuf sich revoltirende Formen: wie in den Zeiten der Lessing Leisewitz Klinger Lenz, der Jugenddramen Goethe's und Schiller's nahm die ungebundene Rede im Schauspiel wieder den Platz der gebundenen ein. Wie Lessing einst gegen die handwerksmässigen Nachahmer der Franzosen, so tobten die Jungen gegen die tragischen Jambenschmiede, den Gehasstesten von allen, die Sand- und Klippeninsel Raupach.

Auf den Dramaturgen Lessing, welcher die Mittelmässigkeit hasste, waren die jungen Chorführer zurückgegangen; den Dramatiker Lessing, welcher das mittlere Mass empfahl, nahmen nur wenige sich zum Muster. Die revolutionären Dramendichter junger Schule, die Grabbe Hebbel Georg Büchner u. a., von gerechtem Zorne gegen das Mittelmässige, von welchem die Bühne und das Publicum beherrscht wurde, übermannt,

suchten Schutz dagegen im Masslosen. Aus Widerwillen gegen blos äusserliche Formvollendung griffen sie zum Unförmlichen; der Ueberdruss am zu oft Gehörtem trieb sie zum Unerhörten; die Abgeschmacktheit des Gewöhnlichen führte sie zum Gesuchten. Der salz- und kraftlosen Grundsuppe der Dramen der Restaurationszeit setzten sie derb überpfefferte Kost, den wie nach der Schnur zugeschnittenen Figuren, alltäglichen Verhältnissen und uniformirten Bühnenphrasen absonderliche Gestalten, pikante Situationen, stark gewürzte Redens- und Denkarten entgegen. Sie überboten die Natur, um nicht wie jene hinter derselben zurückzubleiben; um nicht klein zu sein, wurden sie ungeheuerlich; um nicht in's Flache und Platte zu verfallen, ritten sie lieber wie irrende Ritter auf dramatische Riesen- und Windmühlenkämpfe aus.

Man ist es schon gewohnt, sagt Immermann von Grabbe, diesem dramatischen nächsten Geistesverwandten Hebbel's, dass die deutschen Dichter unmässig oder übermässig anfangen. Wer nicht zu viel hat, sagt Hebbel selbst in einer seiner Gnomen, hat als Dichter nicht genug. Die Mängel der Form, fährt jener fort, werden in ihren Erstlingen überdeckt von dem gährenden kochenden Gehalt, der seine Stelle unter den Formationen der bewohnten Welt erst sucht. Hebbel vergleicht irgendwo die Kunstregel der Kette, die Franklin erfunden; sie beschütze das Haus, aber sie verschlucke auch den Blitz. Gegen das Chaos, welches in Grabbe's Erstlingswerk, Erich von Gothland, über Geburten brütet, verschwinden nach Immermann's Ausdruck alle Excesse der Räuber. Die Charaktere der Hebbel'schen Judith hat Minkwitz puppenkomödienhafte Karrikaturen, gemein, eckelhaft und widerwärtig genannt. Bei jenem, meint Immermann, könnte man sich versucht fühlen, auf die Vermuthung zu kommen, der Dichter sei von den Producten der französischen Romantiker angeregt worden, wie Tieck nach der Lectüre des Gothland auf den Einfluss der blutigen Jugendarbeit Shakespeare's, des Titus Andronicus, gerathen hat. Eine revolutionäre Grundstimmung, die in der Poesie wie im Leben alles auf die Spitze stellt, findet Immermann aus Grabbe's Anfängen hervorleuchten. Die Kritiker Hebbel's, wie Gottschall haben ihn einen sittlichen Revolutionär genannt und seinen Erstlingsarbeiten, der Judith, der Maria Magdalena, der Julia moralischen Jacobinismus vorgeworfen. Letzteres sicher mit

Unrecht. Wenn der Dichter gegen eine widersittliche Sitte seine Zornstimme erhebt, so beleidigt er nicht, sondern vertheidigt die Sittlichkeit. Wenn er gegen die auf äussere Convention gegründete Scheinehe nach dem Ausdruck Gottschall's dialektische Löwentatzen kehrt, so thut er dies im Interesse der wahren, auf freier innerer und äusserer Hingebung beruhenden sittlichen Ehe, von der jene nur das Afterbild ist. Fanatisch gegen die Sitte, ist er doch eben ein Fanatiker der Sittlichkeit und er hat eher das Wahre getroffen, wenn er in einem seiner Epigramme, das Selbstkritik überschrieben ist, von seinen Dramen sagt, sie seien zu moralisch.

Die Neigung zu Extremen hat er mit Grabbe gemein, und auf sie haben schon andere vorher, namentlich Theodor Mundt und Gottschall, letzterer in ausführlicher meist treffender Parallele, beider Verwandtschaft begründet. Nur hat die ernste Anlage des bedächtigen Dithmarsenstammes, die ehrenfeste Häuslichkeit, aus welcher der Dichter entsprang, und das tiefgreifende Studium der Philosophie seiner Zeit, welches die Quelle jenes zu Moralischen geworden ist, Fr. Hebbel bewahrt, die frühe zügellose Entfaltung einer nordisch reckenhaften Phantasie aus der Dichtung in's äussere Leben zu übertragen und daran physisch und geistig wie Chr. Grabbe zu Grunde zu gehen. Grabbe's, des Ungeschulten, moralisch Verwahrlosten Dichtungen bringen bis an sein vorzeitiges Ende der Bilderfülle zum Trotz, doch nur den Eindruck von zerstreuten Genieblitzen unterbrochener Sturmnächte hervor. Hebbel's, des nicht minder reich Begabten, aber rastlos Arbeitenden, anfänglich wild durcheinander geschüttelte Schöpfungen klären sich im weiteren Fortgange des Wirkens zu immer helleren und durchsichtiger gegliederten Kunstganzen auf; seine ursprüngliche Bizarrerie erscheint zuletzt nur mehr als unverwischbare Eigenthümlichkeit eines im Denken und Dichten originell gefärbten Genius.

Innerhalb dieser Gemeinsamkeit war aber Grabbe zum Epiker, Fr. Hebbel von Natur zum Dramatiker geschaffen. Jener besass nach Immermann's Worten eine unendliche Expansionsfähigkeit, aber nicht eben so liebevolle Energie; von Hebbel lässt sich behaupten, dass bei geringerem Umfange seines Stoffgebietes die Intensität der Behandlung desto grösser gewesen sei. Grabbe wählte mit Vorliebe grosse, weitläufige Vor-

gänge in der Menschenwelt, in denen der Einzelne in den Massen auslöscht, am liebsten Schlachten, die fast in allen seinen Werken vorkommen; der andere griff erst in seiner letzten an die Oeffentlichkeit getretenen Dichtung nach einer breiten Begebenheit als Thema der Darstellung, nicht ohne auch in den Nibelungen die Masse vielmehr vor aller Augen aus dem Einzelnen sich herausgestalten, als nach Grabbe's Art den Einzelnen in der Menge untergehen zu lassen. Dem Dichter des Hannibal und Napoleon ging, wenn man dem scharfen Blicke seines Dramaturgen trauen darf, so bald es an das energische Bilden kam, der Athem aus; der starke Hauch des letzteren wusste auch seinen abnormsten Gestalten scheinbar täuschendes Leben einzublasen. Das Fertige und Gewordene, sagt Immermann treffend, war Grabbe's Domaine; Werden und Wachsen konnte er nicht zeichnen. Zum Beschreiber, zum Schilderer, zum Erzähler war er bestimmt; die Schlachten seines Napoleon sind von wunderbarer Originalität. Einen Blücher der Poesie nennen ihn die Memorabilien, aber eben die Schlacht ist eigentlich epischer Natur. In der Schlacht kämpfen Massen; der Dramatiker löst sie in fechtende Heldenpaare auf. Selbst das einzige Schlachtenbild in seinen sämmtlichen Werken, den Kampf der Hunnen und Burgunder, hat Hebbel hinter die Scene verlegt, von obigen Neigungen Grabbe's zeigt er fast durchaus das Gegentheil. Ihn lässt das Fertige und Gewordene kalt; das Werden und Wachsen ist seine Domaine. Nicht die Aufeinanderfolge des Späteren auf das Frühere, das zeitliche, die Auseinanderfolge des Verursachten aus dem Verursachenden, das causale Verhältniss der Begebnisse zieht ihn an, der nemliche Kernpunct, in welchem nach Schiller's classischem Wort die wahre Grenze zwischen epischer und dramatischer Darstellung gelegen ist. Die erklärende Kunst der Motivirung, die aus der Tiefe steigt, nicht die berichtende der Erzählung und Beschreibung, die in die Länge und Breite geht, zeichnet Hebbel's Begabung aus, und das Bewusstsein der seltenen Virtuosität, die ihm in dieser wie Grabbe in der schildernden Richtung eigen war, verlockte, der revolutionären Grundstimmung ihrer Phantasie entsprechend, diesen nur zu häufig, auf weltgeschichtliche, jenen, auf psychologische Abenteuer auszugehen.

Die Seele eines gefühlvollen und zugleich schamhaften Weibes, welches dem Feinde seines Vaterlandes, um ihn zu

morden, seine weibliche Ehre hingibt, bietet ein psychologisches Räthsel. Wer hierin weiter nichts sehen wollte, als einen Pflichtenconflict, in welchem die Keuschheit als niedere, der Vaterlandsliebe als höherer zum Opfer gebracht wird, verriethe wenig Kenntniss des weiblichen Herzens. So eben und glatt, wie der berechnende Probabilist, löst das sturmbewegte Gemüth eines heroischen und tugendhaften, aber echten Weibes das Problem nicht auf. Vor der gigantischen Grösse dessen, den sie hasst und zu tödten in's Lager gekommen ist, beugt sich der weiblichen Naturbestimmtheit gemäss ihr eigener Geist wider Willen, und ihr Inneres entbrennt in unwilliger Liebe zu ihm. Wenn sie sich ihm jetzt ergibt, thut sie es nicht mehr wie dem Todfeind, um ihn so sicherer zu verderben, sondern wie dem Geliebten, dem Gebieter, dem Manne ihrer Wahl aus freien Stücken als gehorsame unterthänige Magd. Kaum ist die Hingabe erfolgt, so erwacht sie wie aus dem Rausch. Zwar ist nichts anderes geschehen, als was sie erdacht und gewollt hat, aber es ist anders geschehen, als sie dachte und wollte. Nicht mehr aus kalter Ueberlegung als Mittel zum löblichen Zweck hat sie ihre Ehre verschenkt; aus weiblicher Schwäche, aus Liebe für den Mann, den sie hassen soll, ist sie gefallen. Nicht mehr die Tochter des jüdischen Volkes gegen den Feldherrn Assyriens, das Weib empört sich in ihr gegen die Weibesnatur, und indem sie dem triumphirenden Zeugen ihrer Niederlage das Haupt abschlägt, rächt sie nicht mehr ihr Volk, rächt sie sich, ihre Ehre, rächt sie das Weib an dem Manne. Der Ueberwinder ist wol todt, aber die Ueberwindung bleibt; mit dem Manne ihrer Liebe zugleich ihre Liebe zu dem Manne zu erschlagen ist sie ausser Stande. Der Gewinn ihres befreiten Volkes ist ihr Verlust; seine Freude ist ihre Trauer und die Bewunderung wie den Dank ihrer Landsleute für diese That stösst sie verachtungsvoll von sich, denn für diese Schaar von Schwächlingen hat sie den Helden, für diese Stammes- und Blutsverwandten den Mann ihrer Seele nicht geopfert. Für diese tiefinnerste Wunde reicht keine äusserliche Heilung aus; die Absolution der Aeltesten ihres Volkes, welche sie feierlich von der Verletzung der Witwenkeuschheit lossprechen, kann sie doch nicht von dem Vorwurf der inneren Sündhaftigkeit befreien, dass sie, das freie, mit seiner Gunst nach Willkür verfügende Weib von ihrer Hoheit abgefallen, vom Naturzug über-

rascht, der Geschlechtsbestimmtheit erlegen sei. Das unselige Schicksal des Weibes besteht darin, den es am meisten liebt, auch am meisten hassen, weil in ihm sich selbst, seine eigene Persönlichkeit aufgeben und sich von ihm als Sache gebrauchen lassen zu müssen.

Das sociale Problem, die Revolutionsstimmung, aber auch die selbstzerstörende Dialektik der Philosophie der Zeit spiegelt sich ab in dem Bilde. Wer an die Hebbel'sche Judith den Massstab eines historischen Trauerspiels legt, findet seine Rechnung nicht; die ebräischen Volksscenen, die man in dieser Beziehung hervorzuheben pflegt, sind nicht mehr als Nebenwerk. Diese saint-simonistische Heldin hat gerade so viel oder so wenig Aehnlichkeit mit der schönen Witwe des Manasse als des Dichters junghegelisch blasphemirender Holofern mit dem Feldhauptmann des Nebukadnezar. Die verwickelte Seelenempfindung des zugleich hassenden und anbetenden Weibes prickelt des Dichters psychologische Zergliederungskunst; die ihre Stärke zugleich aufhebende und ausmachende Schwäche des weiblichen Naturells fordert dessen gesellschaftlichen Weltschmerz heraus. Der uralte Geschlechtsgegensatz des Mannes, dessen Stärke seine Schwäche, und des Weibes, dessen Schwäche seine Stärke ist, tritt in einschneidender Schärfe ans Tageslicht. Dem inneren Wesen nach frei, Person, und doch seiner äusseren Erscheinung nach unfrei, für den Gebrauch des andern bestimmte Sache zu sein, ist ein innerer Widerspruch, welchen die dem Geschlechtszug zum Starken unterliegende Weibesnatur einschliesst, und der seiner Ueberlegenheit sich bedienende Mann zu seinem Vortheil ausbeutet.

Der alte Kant hat für diesen keine andere Lösung gewusst, als dass, wie das Weib in der Geschlechtsvereinigung seine Person zur Sache herabsetzt für den Mann, so auch dieser die seine als Sache aufgebe für das Weib, so dass jedes im andern seine Persönlichkeit wiedererlange. Die wahre monogamische Ehe, in welcher der freiwilligen innern von beiden Seiten die eben so freiwillige gänzliche äussere Hingebung folgt, macht jeden Widerspruch schwinden. Dass sich der blos physisch starke, aber moralisch schwache Mann, von welchem die Ehe die ganze innere und äussere Hingebung an eine Person verlangt, während sein physisches Vermögen für mehrere ausreicht, gegen dieselbe auflehnt, ist ebenso erklärlich, wie dass

das physisch schwache, aber moralisch starke Weib gegen die Zumuthung seiner Natur, Eigenthum eines andern zu werden, sich empört. Jener gebraucht dieses als Sache, während es doch Person ist; dieses erkennt und achtet sich als Person, während es als Sache gebraucht wird. In diesem anders als in der Ehe unlösbaren Kampf zwischen Naturbestimmtheit und Freiheit scheinen beide an einander nothwendig zu Grunde gehen zu müssen.

Holofernes und Judith stellen den realen Gegensatz beider Geschlechter dar ohne dessen ideale, nur in der vollkommenen Ehe gebotene Versöhnung. Derselbe wird dadurch typisch, dass das physische Ueberlegenheitsgefühl auf der einen und das moralische Hochgefühl auf der anderen Seite zu einem Höhegrad gespannt wird, auf welchem jenes der Ungeheuerlichkeit, dieses der Spitzfindigkeit nahesteht. Hier angelangt, schlagen beide leicht in ihr Gegentheil um und haben darum der Travestie willkommene Anknüpfungspuncte geliehen. Das Weib gewinnt insofern, als das Unrecht, das sie durch Hingebung als Sache an ihrer Person begeht, Folge ihrer Naturbestimmtheit, des bewusstlosen Zuges zum Starken, also kein Unrecht ist; der Mann verliert insofern, als das Recht, das er durch Annahme der Hingabe über ihre Person ausübt, nur aus seiner Naturbestimmtheit, aus der bloss physischen Uebermacht entspringt, also kein Recht ist. Jenes bemitleiden, diesen fürchten wir; dort ist Unglück ohne Schuld, hier Glück, das zur Schuld führt. Beide aber tragen die Folgen ihrer realen Geschlechtsnatur, Judith den Fluch der weiblichen Schwäche, Holofernes den Fluch der männlichen Stärke.

Da sie nun beide augenscheinlich an ihrer eigenthümlichen Geschlechtsnatur unschuldig sind, so büssen eigentlich beide, wo sie nicht gefehlt haben. Der Gegensatz der Geschlechter ist ein Riss durch die Menschheit, den diese schon mit auf die Welt gebracht hat. Ein Unglück für sie, aber eines, das sie nicht ändern kann. Dieser Geschlechtsgegensatz ist selbst ein Fluch, der auf der Menschheit lastet, ein Verhängniss, ein Fatum. Die einzelnen Glieder der getrennten Hälften fallen dem Zwiespalt zum Opfer; sie tragen das Kainszeichen der männlichen oder der weiblichen Natur schon von Geburt an der Stirn. Beide erliegen diesem Geschick und sind insofern beide gleich tragisch; beide erliegen schuldlos und sind insofern wol gleich unglücklich, aber auch gleich untragisch. Nur kommt

bei dem Weibe hinzu, dass seine Schwäche es rührend, bei dem Manne, dass seine Stärke ihn fürchterlich erscheinen lässt; über das Schicksal hinaus aber ist nichts mehr Höheres zu denken.

Beide Geschlechter, je treuer sie ihren Geschlechtscharakter bewahren, sind um desto sicherer unausbleiblichem Elend geweiht. Als Geist ohne Geschlecht, beginnt mit der durch die Verleiblichung herbeigeführten Geschlechtlichkeit die Scheidung in männlichen und weiblichen Geist und damit der Fluch, welchem jeder abgesondert zum Opfer fällt. Die Verkörperung selbst ist der Grund der Spaltung, des Fluches und des Untergangs; mit dem Naturwerden des Geistes beginnt schon die Aufhebung der Natur. Das Anderssein ihrer selbst, ohne welches die Idee nicht zum Geiste, der Gegensatz, ohne welchen die anfangs bewusstlose Einheit sich nicht zur bewussten zu erheben vermöchte, ist als Natur das Erscheinende zwar, aber das Nichtseinsollende, zur Vernichtung bestimmt, welche durch Selbstaufhebung in den Geist zugleich zur Verklärung werden kann. Der Untergang der Natur am Geist ist die grosse Tragödie, die sich im Untergange des männlich oder weiblich gearteten Geistes an seiner männlich oder weiblich bestimmten Geschlechtsnatur, in Holofernes und Judith, als deren symbolischen Repräsentanten wiederholt.

Das sexuale Problem, dessen tragische Metaphysik die Judith in heroischen Formen zur Anschauung brachte, trat in dem bürgerlichen Trauerspiel Maria Magdalena (1844) in kleinstädtischem Gewande auf. Das Stück verdankt seine Entstehung einem Vorfall in der Schreinerfamilie, bei welcher der Dichter während seines Münchener Aufenthaltes zur Miethe wohnte. Der Sohn des Tischlers gerieth ohne Grund in Verdacht, gestohlen zu haben, und wurde darauf hin vierundzwanzig Stunden lang in Haft gehalten. Nach seiner Gewohnheit hat Hebbel diesen Stoff so lange gedreht und gewendet, bis er für sein Lieblingsthema eine brauchbare Seite bot und in Folge davon ist statt des Tischlersohnes die gefallene Tischlerstochter zur Hauptperson geworden. Den unverholenen Zwiespalt zwischen Liebe zu dem Einen und Ehe mit dem Andern hofft das berechnende Weib so zu schlichten, dass es die Seele (die Person) dem fernen Geliebten rein bewahrt, den Leib (die Sache) dagegen dem Ungeliebten hingibt, um ihn desto sicherer an sich zu

fesseln. Der Versuch misslingt: der Freier, dem sie sich nur als Sache gegeben hat, behandelt sie demgemäss als solche, bricht sein Eheversprechen und will sie zur blossen Maitresse herabsetzen; der rückkehrende Geliebte aber, dem sie nur die Seele bewahrt hat, verschmäht die körperlich Missbrauchte, denn „darüber kann kein Mann weg."

Der Unterschied zwischen dieser und der geschlechtlichen Hingebung der Judith liegt nun darin, dass diese nur um des Geliebten, jene dagegen um eines Ungeliebten willen ihre Person wegwirft, das Weib von Bethulien dem Naturzug zum Starken, die deutsche Handwerkerstochter dagegen einer allzu schlauen Berechnung folgt, die ihr zu einem bürgerlichen Ehemann verhelfen soll. Judith wird übermannt von der Grösse des Mannes, dem sie sich willenlos ergibt; die Maria Magdalena überlistet den Mann, dem sie absichtlich zu Willen ist, um seiner sicherer zu sein. Jene ist das Weib ohne Zusatz, diese das spiessbürgerliche Weib, dessen höchstes Ziel die Versorgung um jeden Preis, und, wenn die Liebe nicht zur Ehe führt, die Ehe auch ohne Liebe ist. Dadurch, dass der Anschlag des letzteren nach beiden Seiten hin verunglückt, widerfährt ihm, was ihm gebührt; man könnte lachen darüber, wenn es nicht so entsetzlich traurig wäre. Denn so leichtfertig sie scheint, so ernst hat sie es gemeint. Ihr ganzer Sinn ist auf eine anständige Heirath gerichtet, so dass sie, um dieser gewiss zu sein, selbst sich nicht bedacht hat, ihr Kostbarstes aufzuopfern. Vor dem Gedanken, als bürgerlich Entehrte fortzuleben, entsetzt sie sich nach erfahrener Täuschung dergestalt, dass sie lieber ihrem Leben freiwillig ein Ende macht. Vor dem Gedanken, sich freiwillig zum Eigenthum eines ungeliebten Andern, also ohne den Glauben, die aufgegebene eigene in der Persönlichkeit des Andern wieder zu erlangen, herabzusetzen, ihrer Person sich zu berauben, vor der moralischen Entehrung ist sie nicht erschrocken. Schein ist ihr wie Sein, Scheinehe wie wahre Ehe; sie hat den Massstab der Dinge verloren, ihr ethisches Urtheil ist hilflos verkehrt. Dass aber solche Verkehrung des richtigen Gesichtspunctes, welche das Unterste zu oberst und das Oberste zu unterst setzt, möglich, ja dass sie als Ausdruck bürgerlicher Ehre wirklich, die Welt wie sie nun einmal ist, eine vom Standpunct der ethischen Idee aus umgeschrobene Welt ist, das ist der schneidende Hohn, der revolutionäre Weltschmerz,

welcher aus diesem Gebilde des Dichters hervorbricht, und nur in der Selbstvernichtung des auf die Geltung des Scheines gebauten Planes jenes Weibes einen Schimmer von Aussicht auf die ähnliche Selbstaufhebung dieser sich für die moralische ausgebenden widersittlichen Welt übrig lässt.

Schon Rosenkranz hat bemerkt, dass das Stück eher den Charakter einer Komödie als eines Trauerspiels habe. Das Ziel, um das es sich dreht, scheint so unbedeutend, die Verwicklung in jedem Augenblick wie ein Kotzebue'sches Lustspiel in eine Heirath nach der einen oder der andern Seite hin auflösbar. Die grosse Welt ist der Ehen ohne Liebe und der Lieben ohne Ehe so gewohnt, dass sie vielleicht nicht begreift wie man, um nicht Maitresse zu heissen, ins Wasser springt, noch, wie man nicht darüber hinweg kann, dass die Braut Maitresse gewesen ist. Der Dichter hat seine Handlung in jene kleine Welt verlegt, in der, was in jener nur belacht, noch gefürchtet wird. Der grossen Welt ist ihr Schein auch nicht mehr als Schein, den sie vorschützt und fallen lässt, ohne sich zu echauffiren; der kleinen ist es auch mit ihren Vorurtheilen hoher moralischer Ernst. Wenn ihr auch die blos äussere Ehe eben so viel wie die innere gilt, so gilt ihr doch jene so viel, dass die Entehrte sich das Leben nimmt, wenn der Schein ihr geraubt wird.

Dennoch ist das Stück widerlich. Das feurige Temperament einer Dirne, die sich wegwirft aus Lust, lässt sich noch eher ertragen, als das kühle Raffinement des pfiffigen Bürgermädchens das sich preisgibt aus Interesse. Das Motiv, eine honette Frau, zu heissen, kann eine Handlung nicht adeln, durch welche das Weib den Anspruch verwirkt, es zu sein. Die Alltäglichkeit des Zweckes steigert die Gemeinheit des Mittels zu verdoppelter Hässlichkeit.

Geradezu eckelhaft wird die Bedeckung der innerlich hohlen durch den Deckmantel der Scheinehe, wenn jener Pedantismus der kleinen Welt, welcher den Tod der Schande vorzieht, der gefälligen Lüge der grossen weicht, die sich aus der Aufrechterhaltung des äussern Scheins noch ein nicht einmal vom Willen abhängiges Verdienst macht. In der Julia, welche, obgleich erst 1851 erschienen, deutlich die Spur einer Jugendarbeit des Dichters trägt, hat eine Grafentochter sich mit ihrem Geliebten, der unter ihrem Stande steht, heimlich vergangen;

sie entflieht, und damit ihre Schande nicht offenbar werde, gibt ihr Vater sie für todt aus und lässt einen leeren Sarg feierlich bestatten. Der Graf Bertram, der sich durch Ausschweifungen zur Ehe untüchtig gemacht hat, thut ein gutes Werk, indem er die von einem anderen Schwangere öffentlich und gesetzlich sich antrauen lässt, heimlich aber mit Wissen und Willen ihrem früheren Geliebten überlässt. Wenn der Dichter die ganze Scheusslichkeit einer vornehmen Anstandsehe recht grell schildern wollte, so hat er diesen Zweck ohne Zweifel erreicht; die Frage ist nur, ob wir uns für dramatische Personen, die sammt und sonders dem Bordell entlaufen scheinen, genügend interessiren können.

Der heroischen Witwe, dem heirathssüchtigen Schreiner- und dem buhlenden Grafenkinde steht in der Pfalzgräfin Genofeva (1842), dem mackellosen Bilde aus der Knabenzeit des Dichters, das romantische Ideal eines ehelichen Weibes, einer anderen Griseldis gegenüber. Wie Judith das handelnde, ist Genofeva das duldende Weib. Jene will dem verstorbenen Gemal die innere Treue bewahren, nachdem sie um eines vermeintlich höheren, des patriotischen Zweckes willen die äussere gebrochen; diese lässt, um dem abwesenden Gatten die äussere und innere Treue ungeschmälert zu erhalten, Versuchung und Drohung, ja selbst die unverdiente Hinrichtung widerstandslos über sich ergehen. Judith tödtet den Mann, der bei dem Wagstück, ihren Leib im hohen Spiel einzusetzen, ihr auch die Seele entrissen hat; Genofeva fleht für den Tollkopf, der, weil er ihr Herz nicht zu gewinnen vermag, ihren Hals an's Schwert liefert. Beiden Weibern gegenüber missbraucht der männliche Theil seine bevorzugte Stellung; aber, während der Titan Holofernes durch seine natürliche Grossheit die Seele des ihm entgegentretenden Weibes wirklich unterjocht und erst dadurch ihren Leib gewinnt, sucht der unnatürlich überreizte Knabe Golo durch künstlichen Liebeszauber vergebens die Sinne der Angebeteten zu bestricken, um ihre Seele zu erobern. Die Erste, da ihre Schwäche nur aus ihrer Stärke, aus ihrer eigenen Bewunderung für das Grosse stammt, gewinnt ihre Stärke wieder und rächt sich selbst; die Zweite, die ihre Stärke nur aus ihrer Schwäche, der echt weiblichen Ergebenheit für den ihr Vermählten zieht, muss der Himmel rächen. Der befriedigende

Ausgang ist dort das Werk einer That, hier nur das eines Wunders.

Duldenden Weibern gegenüber fällt die Thatkraft dem Manne zu; damit aber die leidende Schwäche stark erscheine, muss die thätige Stärke selbst schwach sein. Selbst eine Judith besiegt einen Holofern nur im Schlafe; Genofeva hat wie Halm's Griseldis einen Schwächling zum Gegner. Der sinnlose Golo und der capriciöse Percival sind beide Sclaven der Leidenschaft. Jener nimmt zum Zauber, dieser zur Einschüchterung seine Zuflucht; dem ausharrenden Weibe gegenüber sind beide moralisch impotent.

Die vier weiblichen Hauptcharaktere der Hebbel'schen Jugenddramen, die Witwe, die Braut, die wahre und die Scheinfrau, sind mit der Symmetrie einer logisch erschöpfenden Eintheilung angelegt. Judith, die ihr Witwen-, die Magdalena, welche ihr Brautgelöbniss physisch verletzt, sind insofern mit einander verwandt. Inwiefern jene der inneren die äussere Hingebung folgen, diese bei der äusseren die innere, bei dieser jene vermissen lässt, bilden die beiden einen Gegensatz. Genofeva und Julia bewahren übereinstimmend dem Manne ihres Herzens die volle geistige und physische Treue; aber der Gatte der Wahl ist nur bei der ersten auch der angetraute Gemahl, der Ehemann der zweiten geistig und physisch ein Scheingatte. Wie Judith auf die Seelen- auch die Geschlechtsvereinigung gewährt, die Magdalena beide trennt, so fällt bei Genofeva der Herzens- mit dem Ehebund zusammen, bei der Julia auseinander.

Genofeva und Judith bezeichnen jede auf ihre Weise den höchsten, Julia und die Magdalena den tiefsten Punkt, welchen das Weib als Vermählte und Unvermählte einzunehmen vermag. Dass der Dichter die ersteren beiden der Vergangenheit entnahm, letztere beiden Gestalten in die Gegenwart verlegte, zeigt wie er von dieser dachte.

Judith und Magdalena beweisen, dass sein revolutionärer Groll der Hingebung ohne Neigung, Genofeva und Julia, dass er der Ehe ohne Liebe galt. Sein Motiv der Verherrlichung, wie das der Verachtung des Weibes ist ein wesentlich sittliches. Die Handlung der Judith legt dar, dass, was die Welt Unsitte nennt, immer noch sittlich, die Situation der Julia, dass, was jene Sitte tauft, tief unsittlich sein kann. Der sitt-

lichen Unsitte der Judith steht die sittliche Sitte Genofeva's, Julia's unsittlicher Sitte die unsittliche Unsitte der Magdalena gegenüber. Das sociale Problem der Stellung des Weibes zum Manne ist mit dem Scharfsinne des Logikers nach der Tafel möglicher Gegensätze durchgearbeitet.

Dieser socialen Tendenz im Vereine mit seiner derbrealistischen Gestaltungskraft verdankt der Dramatiker Hebbel seine ersten Erfolge. Die Emancipation des Weibes lag gleichsam in der Luft; er wurde ein George Sand der Bühne. Die glänzende Aufnahme der Judith trug dem Dichter ein dänisches Reisestipendium ein, wie es einst vor ihm Oehlenschläger genossen hatte. Auf einem Ausfluge nach Kopenhagen machte er des letzteren Bekanntschaft und sah bei ihm, wie er in dem tief empfundenen Gedicht „Spaziergang in Paris" erzählt, eines Tages Thorwaldsen, „anzuschau'n, als hätt' er selbst sich aus dem Fels gebau'n," den er ungenannt erkannte. Dem Neuling, der bis dahin, wie einst der Karlsschüler Schiller, Menschen gemalt hatte, ehe er sie kannte, erschloss sich von nun an eine ungeahnte Welt. Von Paris, wo er die Magdalena vollendete, begab er sich nach Italien, wo er fast ein Jahr lang blieb, nach seinem eigenen Geständniss, nicht um zu lernen, sondern um zu leben. In Rom verkehrte er meistens mit Künstlern, insbesondere mit Rahl und seinem holstein'schen Landsmanne L. Gurlitt, von Schriftstellern mit Adolf Stahr. Mit dem Entschluss, sich der akademischen Laufbahn zu widmen, kehrte er über Venedig nach Deutschland zurück und traf im Frühjahre 1846 in Wien ein, wol ohne zu ahnen, dass dies von nun an sein bleibender Aufenthalt werden sollte.

Wie die Wanderzüge nach Italien in der Geschichte der germanischen Stämme, so bilden seit Göthe italienische Reisen Wendepuncte im Leben so manches deutschen Dichters. Sämmtliche vor Hebbels Aufenthalt in Neapel und Rom geschriebene Jugenddramen haben, wie das 1842 in Hamburg entworfene, obgleich erst später veröffentlichte sogenannte Lustspiel „Der Diamant" einen barbarischen Familienzug, der sie als rechte Nachkommen der aus den Schneefeldern Islands und Norwegens in die friedlichen Ebenen herabgestiegenen Berserker erkennen lässt. Charakteristisch genug, sind sie, mit Ausnahme der Genofeva, durchgehends in Prosa verfasst; seit seiner Rückkehr aus Italien bediente er sich, mit Ausnahme der

„Agnes Bernauerin," der gebundenen Rede. Göthe schrieb in Italien bekanntlich Tasso und Iphigenie in Verse um. Die gemessene Form wird auch bei Hebbel als Beweis gelten dürfen, dass der Anblick der Alten und einer milderen Natur den ungezügelten Feuerstrom in ein sanfteres Bett gelenkt habe. Das sociale Problem des Weibes bleibt auch jetzt noch sein Lieblingsthema; aber „Herodes und Mariamne" (1850), „Gyges und sein Ring" (1856), „Agnes Bernauerin" (1855) und die „Nibelungen" (1862) zeigen es in gereinigten Bildern. Die grobe Schlacke der Sinnlichkeit, welche in Magdalena und Julia das Weib in Schmutz versenkt, und den Namen der Ehe zum Mantel der Lüste entweiht zeigt, ist sichtlich gewichen. Die Seele des Weibes erscheint in Mariamne und in der Königin von Lydien als die empfindliche Fläche eines fein geschliffenen Spiegels; wie diesem ein flüchtiger Hauch, wird jener ein Schatten unlauteren Verdachtes schon verderblich.

Für seine Person hatte der Dichter die richtige Lösung seines Problems in einer glücklichen Ehe gefunden. Aus der Lectüre seiner Kindheit war ihm die Sage von Siegfried vertraut geblieben; in der Rolle der Chriemhild (in Raupachs, „keines Sohns Apollo's", Nibelungenhort) trat ihm zuerst für immer bestimmend, wie er selbst im Prolog seiner ihr gewidmeten Nibelungen sagt, seine künftige Frau entgegen. Christine Engehausen (geb. zu Braunschweig den 9. Februar 1817), unter dem Namen Enghaus damals, unter dem seinen noch heute eine Zierde des Hofburgtheaters, wurde bereits am 26. Mai 1846 des Dichters Gattin. In welchem Grade Hebbel, der selbst einer bürgerlich ehrenhaften Familie entsprungen, für die echt deutschen Hausfreuden empfänglich war, davon legen zahlreiche Beweise seiner Anhänglichkeit an Weib und Kind unter seinen Gedichten ein rührendes Zeugniss ab. An seinem Geburtstag von den Seinen abwesend, feiert er auf der Reise das theuere Paar, die innigste der Frauen, die ihn stärkt und stützt, das entfernte Paradies, das ihm zum Heile ihn bald doppelt beglücken soll. Und in dem Sonett, das er an seine nachherige Frau vor ihrer Vermählung richtete, rief er aus:

„Wo treu und fest sich Mann und Weib umarmen,
Da ist ein Kreis, da ist der Kreis geschlossen,
In dem die höchsten Menschenfreuden wohnen."

Das rosige Licht seiner Häuslichkeit warf einen heiteren Schimmer auf seine poetischen Schöpfungen. Der nicht mehr, wie bis dahin, vom Gehalte seines revolutionären Pathos fast ausschliesslich erfüllte Dichter gönnte der kunstgerechten Form nicht nur auf seinem eigentlichen Gebiete, dem Drama, sondern auf dem mancher anderer Dichtgattungen, darunter auf der ihm fernstliegenden des idyllischen Epos, immer freiere Entfaltung. Selbst der endliche Ausbruch der lange vorher angekündigten Umwälzung schien, vielleicht in Folge der Scenen, von welchen der Dichter in seiner nächsten Umgebung Zeuge war, nicht im Stande, die einst so hochgehenden Fluthen seiner kriegathmenden Jugendstimmung wieder aufzuwühlen. Es gab eine Zeit, wo der Dichter trotz seiner constitutionsfreundlichen Gesinnung, die er in einer Reihe von Artikeln für die Allgemeine Zeitung niederlegte, bei Manchem in den Verdacht der Abtrünnigkeit gerieth, weil er sich nicht, wie manch' anderer sein wollender Berufsgenosse zum Strassenredner herabliess. Als er nach einer langen Pause mit seinem seit Genofeva ersten Drama in Versen „Herodes und Mariamne" wieder vor dasselbe Publicum trat, dessen erhitzte Phantasie den schneidenden Sarkasmen seiner Judith und Magdalena zugejauchzt hatte, war indessen mit ihm eine Wandlung vorgegangen, welche das letztere, das in Herodes einen neuen Holofernes erwartete, anfänglich nicht begriff.

Mit der Rückkehr nach Deutschland hatte des Dichters Sturm- und Drangperiode ihr Ende erreicht, aus der Ansiedlung in Wien und der Begründung des eigenen Herdes war der Genuss einer geordneten Welt und ein dauernder Lebensboden gewonnen. Es hätte wunderbar zugehen müssen, wenn den in schrankenloser Ueberfülle Schwelgenden der tägliche Anblick einer, was man auch sagen mag, an die Befriedigung eines in Sachen des Anstandes empfindlichen Geschmackes gewiesenen und gewöhnten Bühne, welche zugleich die vorzüglichste in Deutschland war, nicht zur Einsicht über die Grenzen des auf den Brettern E r l a u b t e n gebracht hätte. Der Philosoph, der einsame Denker in seiner Studierstube, der Schriftsteller, der Dramatiker in seinem nicht für die Aufführung bestimmten Werke mag das geschlechtliche Problem nach allen Seiten hin rücksichtslos beleuchten; die N a t u r s e i t e desselben verträgt nun einmal weder eine l a u t e, noch viel weniger eine s i c h t-

bare Darstellung. Um Judith und Magdalena für die Bühne zulässig zu machen, hatte der Dichter in ihrer Theaterbearbeitung die wahren Motive ihrer Handlungsweise so verschleiern müssen, dass dieselbe für den Tiefergehenden nahezu unverständlich ward. Genofeva erschien nur verkleidet als Magellone vor den Lampen; die pathologische Begründung der Katastrophe der Julia schloss dieselbe auch beim besten Willen unerbittlich von der Scene aus. Sollte das sociale Problem als solches, aber ohne eigenen Schaden auf dieser auftreten, so musste die Motivirung desselben in einer der Naturseite fernstehenden, aber doch nicht minder tragisch wirksamen Weise geschehen, und das Schicksal Mariamnens, der Gemahlin des Herodes, war dazu wie geschaffen.

Barbarische Völker gaben und geben noch heutzutage dem Todten seine Lieblingsbesitzthümer, seine Waffen, sein Pferd, seine Gattin ins Grab mit. Der pontische Mithridates im Alterthum liess seine Lieblingsgemahlin, die schöne Griechin Monime erwürgen, damit sie nach seinem Tode seinen Erbfeinden, den Römern, nicht in die Hände falle. Der Gallier in der Villa Ludovisi ermordet sein Weib und stösst hierauf sich selbst das Schwert in die Brust. Es gibt keinen Act des Mannes, der geeigneter wäre an den Tag zu legen, dass auch die geliebteste Frau von ihm als blosse Sache angesehen werde, deren Genuss er keinem andern gönnt.

Herodes, an den Hof des Triumvirs berufen, um sich vor diesem zu verantworten, ahmt das Beispiel des Mithridates nach. Als seine hochherzige Gemahlin Mariamne während seiner Abwesenheit von ungefähr in Kenntniss kommt, der Fürst habe Befehl ertheilt, sie hinzurichten, wenn er nicht mehr von Antonius zurückkehren sollte, erstarrt ihr Herz. Sie wäre freiwillig ihm nachgestorben; gezwungen ihm in den Tod folgen zu müssen setzt in ihren Augen die liebende Gattin zur gekauften Waare, zur Sclavin herab. Durch das Gebot, das über sie wie über des Mannes bewegliches Eigenthum verfügt, ist beider Ehe für Mariamne innerlich bereits getrennt, auch wenn sie äusserlich fortbestünde. Herodes kehrt zurück; der Moment, den vielleicht nicht einmal ernstgemeinten Auftrag ins Werk zu setzen, ist nicht eingetreten; aber Mariamnens Liebe zu ihm ist unheilbar vernichtet. Das Leben, das sie nur einem Zufall verdankt, hat für sie keinen Werth mehr; das Aufgeben desselben ist ihr nur

mehr ein Mittel, sich an dem selbstsüchtigen Gemahl zu rächen. Der falschen Anklage, welche sie mit dem Tode bedroht und von der sie durch ein Wort sich zu retten im Stande wäre, setzt sie beharrliches Schweigen entgegen. Sie will sterben, damit Herodes, der sie noch nach seinem Tode besitzen zu wollen sich vermass, den Schmerz empfinde, sie zur gerechten Strafe bereits bei Lebzeiten zu verlieren.

Judith raubt dem Manne, der sie, obgleich ohne Widerstand, gemissbraucht hat, das Haupt, Mariamne dem, der sie als blossen Besitz zu behandeln gewagt hat, sein vermeintliches Eigenthum. Jene erschlägt den Verführer, während er noch im süssen Nachtraum des Genusses befangen ist; diese fügt dem Eifersüchtigen dadurch, dass sie ihn nöthigt, sie enthaupten zu lassen, die quälendste Herzenswunde zu. Das in seinem Heiligsten, in dem Gefühl seiner Persönlichkeit beleidigte Weib übt Vergeltung an dem Beleidiger, die Eine auf Kosten ihrer Liebe, die Andere ihres Lebens. Der Ruhm ihrer That hat für jene, das Dasein für diese keinen Preis mehr; Judith hat den Mann ihrer Wahl durch ihren Rächeract äusserlich, Mariamne hat ihn durch die erfahrene Enttäuschung längst innerlich für immer eingebüsst.

So ist die Fürstin Judäas, der Verschiedenheit der äusseren Umgebung ungeachtet, in allem das Spiegelbild der jüdischen Heroine, nur, wie der Frevel selbst, den sie sühnt, in minder grobsinnlicher Gestalt. Die Stelle der physischen Entehrung nimmt hier eine bloss moralische Entwürdigung ein; nicht wie bei Judith die leibliche, sondern die geistige Reinheit des Gattenbandes ist bei der letzten Makkabäerin unwiderruflich entweiht. Das sociale Problem ist nach dem Wendepuncte des Dichters sein Lieblingsthema wie vorher; aber das ethische Motiv, welches der Handlung zu Grunde liegt, ist ein unendlich verfeinertes geworden. Vielleicht lag gerade darin der Grund, warum dasselbe Publicum, welches die Judith zu verstehen glaubte, für ein Zartgefühl, wie Mariamnens, keinen Sinn zu besitzen schien.

Die in der angetrauten Gattin verletzte Menschenwürde erzeugt auch die tragische Katastrophe in der Agnes Bernauerin (1855), nur dass es nicht der Gemahl, sondern der Vater desselben ist, welcher die erstere angreift. Herodes verfügt mit seinem Weibe, der Herzog von Baiern mit jenem seines Sohnes, als wäre die Frau eine Sache, die sich geben und

nehmen lässt. Jener erstreckt den eingebildeten Besitzwillen noch über die Grenze hinaus, jenseits welcher die Möglichkeit des Besitzes mit dem Leben selbst aufgehört hat; dieser sieht in der Standesungleichheit den Grund, welcher das niedrig geborne Weib dem hochgebornen Manne gegenüber der Fähigkeit beraubt, als Person seinen Willen geltend zu machen. Den richtigen Satz, dass die Ehe nur zwischen Gleichen möglich sei, verkehrt der deutsche Herzog dahin, dass in verschiedenen Ständen Geborne Ungleiche seien. Der Adelige, der nur sich als Person ansieht, setzt eben darum den Bürgerlichen zur blossen Sache herab. Die echtdeutsche Erbkrankheit gibt dem Drama die Färbung, den Kern desselben aber bildet das sociale Problem. Kein Mann, sei er ein Fürst oder Bauer, kann mehr oder weniger thun, als seine ganze moralische, nicht Standespersönlichkeit in der Ehe zu Gunsten des anderen Theiles aufgeben, um sie im Weibe, das seinerseits, sei es Prinzessin oder Bürgermädchen, dasselbe thut, wiederzugewinnen. Die Niedriggeborne so gut wie die Königstochter hat die gleiche Person zu verschenken, und die Hingabe derselben an den geliebten Mann lässt sich nur wieder mit dessen Person, nicht als Sache durch eine Sache, einen Ersatz an Gold, Besitz, Rang und äussere Ehre wett machen. Die Weigerung der Bernauerin, die freiwillige Gabe ihrer Gunst sich bezahlen zu lassen, ist ihr berechtigtes Pathos; der geistige Ehebruch, dessen sie sich schuldig zu machen fürchtet, wenn sie den mit dem liebenden Gemahl als Person mit Person geschlossenen Ehebund dadurch entweiht, dass sie dem Vater desselben sie als Kebsweib des Sohnes zu behandeln gestatte, lässt sie den Tod in den Wellen der Auflösung ihres Ehebandes vorziehen.

In Herodes und Mariamne verwundet der Gatte, in der Agnes Bernauerin der Vater des Gemals das Weib als Person, beidemale nicht durch einen wirklichen physischen Act, wie in der Judith, sondern durch eine geistige Geringachtung. Zwischen dem körperlichen Missbrauch und der moralischen Herabsetzung aber ist noch eine Zwischenstufe möglich, auf welcher es nicht bei der letzteren bleibt, aber doch nicht bis zu jenem kommt, die niedrige Schätzung des Weibes als Person zwar zu einem physischen Gewaltact führt, der aber nicht in physische Befleckung ausartet.

Wenn die reale Verletzung des Weibes, wie in Gyges

und sein Ring (1856) in nichts mehr besteht, als in dem Blick, welchen der Gatte im Rausch einen Andern auf die enthüllte nackte Schönheit der Gattin thun lässt, so scheint sie allerdings einen sehr verzeihlichen, wenn sie, wie in den Nibelungen (1862) bis zur gewaltsamen Brechung des jungfräulichen Widerstandes fortschreitet, einen schon ernsteren Charakter an sich zu tragen; die tragische Katastrophe ist in jenem Falle schwerer, in diesem leichter begreiflich zu finden.

Wie Mariamne durch den Befehl, der sie dem Herrn nachsendet, so fühlt sich Rhodope, die Gemahlin des Königs Kandaules von Lydien, als Weib durch den Blick entweiht, welchen ihr Gatte einem fremden Manne auf ihren entblössten Körper verstattet, oder besser gesagt, zu welchem er diesen genöthigt hat. Nur dem vermählten Gemahl gebührt dieser Anblick; wer sein genossen, wie Gyges, muss ihr seine Hand reichen, denn durch seinen Tod würde die Schmach der Befleckung durch das Auge eines Mannes, der nicht ihr Gatte ist, doch nicht von ihr genommen. Um dies zu erreichen, muss aber erst Kandaules aus dem Wege geräumt werden; die in den strengen Haremsbegriffen des Orients Aufgewachsene ist darüber ausser Zweifel. Wer den Schleier, welchen zu heben nur dem Gemahle verstattet ist, frevlerisch zerreisst, hat das Recht des Gatten verwirkt, die Ehe gebrochen. Des äussersten Schrittes, des Preisgebens ihres Leibes zum geschlechtlichen Genusse bedarf es nicht; die Ehre der Gattin und des Weibes ist schon durch die prahlerische Ausstellung ihrer verborgenen Reize unwiederbringlich geschändet. Der Blick des fremden Auges ist ein Flecken auf ihrem Leibe, der nicht einmal mit dem Blute des Frevlers, nur mit dem Trank der Vermählung abgewaschen werden kann.

Die Königin erreicht ihren Zweck; Kandaules wird ermordet, Gyges ihr Gatte. Der ihres Anblickes unerlaubt genossen hat, darf es nun erlaubter Weise thun; er ist ihr kein Fremder mehr. Aber nun fühlt sie, dass er es ihr auch längst früher nicht mehr gewesen sei. Ihren Gemahl hat durch sie die gerechte Strafe ereilt; gegen sich selber mag sie nicht minder streng erfunden werden. Ihr heimliches Wohlgefallen an Gyges, als sie noch die Gattin eines Andern war, ist für ihr feinfühliges Gewissen ein Makel an ihrer Seele und diesen

sühnt nur der selbstgewählte Tod. Am Hochzeitsaltare, als vermählte Gattin des Gyges ersticht sie sich.

Der Dichter hat recht gethan, diese fast überempfindliche Keuschheit durch die Verlegung in morgenländische Sitte und Strenge psychologisch verständlich zu machen. Die handgreifliche Beschimpfung der weiblichen Natur, die bei der Judith, der Magdalena, der einem unvermögenden Manne angetrauten Julia in voller sinnlicher Derbheit vorlag, ist hier beinahe zu einem Nichts, einem vorüberfliegenden Schatten, zum blossen Gesehenwerden verflüchtigt. Welcher Abstand von der Magdalena, die den Einen liebt und dem Andern sich hingibt, von der Julia, die des Einen Frau heisst und die eines Andern ist, bis zu der Gattin des Kandaules, die durch die äussere Beflecktheit, sei es auch nur durch den Blick eines Andern, ihre eheliche Reinheit auf solche Weise besudelt glaubt, um zur erhabensten Entrüstung, zur unbeugsamsten Vergeltung, zur gewissenhaftesten Selbstsühne getrieben zu werden!

Ein Dichter, welcher in der Geschichte nach Stoffen herumspürte, die seinem socialen Lieblingsproblem eine neue Seite darboten, musste, auch wenn er nicht in seiner Jugend das Volksbuch von Siegfried gelesen, auch wenn er nicht in der Rolle der Chriemhild das erste Mal seine künftige Gattin gesehen hätte, zuletzt bei den Nibelungen anlangen. Den Kernpunct der Sage macht die Rache des Weibes aus, dessen Gürtel durch einen Andern für den Gatten gelöst worden ist. Dem Starken beugt sich das widerstrebende Weib; nicht aber dem Schwächling, für welchen ein Anderer an seiner Statt siegt. Dem Manne Siegfried würde das Weib Brunhilde wie Judith dem Holofernes sich unterwerfen, denn beide Geschlechter sind von Natur zur Ergänzung durch und für einander bestimmt. Dass aber Siegfried Brunhilden wie eine Sache behandelt, deren Besitz er Gunthern verschafft, um dafür dessen Schwester zu erhalten, dass er sie verhandelt ohne, ja gegen ihren Willen, das ist die Schmach, die er in ihr dem Weibe anthut, und für die sie an ihm, wie Judith an dem Assyrer, ihr Geschlecht rächt.

Von diesem Gesichtspuncte aus angesehen, musste aus den Nibelungen ein Trauerspiel hervorgehen, dessen Heldin Brunhild eine veränderte Auflage der Judith, der Mariamne, der

Rhodope darstellte. Judith tödtet den Mann, der und weil er sie unterjocht, Brunhild den, welcher und weil er sie für einen andern überwunden hat. Mariamne rächt sich an dem Gemahl, den sie uneingestanden liebt, weil er mit ihr zu seinen, Brunhild an dem Manne, den ihr das Schicksal bestimmt hat, weil er zu Gunsten eines andern mit ihr als Sache verfügt hat. Die Königin von Lydien lässt den Gatten ermorden, durch dessen Schuld ein Profaner ihre verborgensten Reize, die von Burgund den Mann, der, ohne ihr Ehemann zu sein, ihre Schwäche gesehen hat. Judith und Brunhild schlagen durch die Sättigung ihrer Rachsucht sich selbst die tiefsten Wunden. Die schöne Witwe von Bethulien sitzt bei den Lob- und Triumphgesängen ihres Volkes Tage und Nächte zerrauften Haares auf dem Fussboden und bestreut ihr Haupt mit Asche; das Weib König Gunther's schliesst sich in Siegfried's Grabmal ein und trauert den Rest seines Daseins über wie ein Steingebild des Jammers. Auf beiden lastet das gleiche tragische Verhängniss (in Hebbel's Auffassung), gerade denjenigen am grimmigsten verfolgen zu müssen, der unter dem ganzen männlichen Geschlechte der allein ihrer Würdige, der Mann ihrer Bestimmung und ihres Todhasses zugleich ist.

Es ist mehr als wahrscheinlich, dass diese wahlverwandte Seite das Interesse des Dichters für die Sage, wenn nicht geweckt, doch bestärkt hat. Er hätte wol sonst kaum im Widerspruch mit dem deutschen Heldengedicht die nordische Fassung wieder hervorgezogen, in welcher der Recke Siegfried und die Walkyre Brunhild vom Geschick für einander vorherbestimmt sind. Im deutschen Epos ist Siegfried's Zug mit Gunther nach Isenland nichts als ein ritterliches Abenteuer; in der nordischen Sage ist es sein düsteres Verhängniss, das ihn nochmals in die Nähe derjenigen treibt, in welcher er seine vom Schicksal ihm verlobte Braut bereits zu ahnen begonnen hat. Indem er, dem Zuge seines Herzens folgend, Chriemhilden *wählt*, bricht er zugleich das geheimnissvolle Band, das ihn von Anbeginn her an Brunhilden fesselt. Nicht blos leichtsinnig, wie im deutschen Epos, ist er mit Rath und That bereit, Gunthern zu einer Braut wider deren Willen zu verhelfen, mit Bewusstsein *verschenkt* er Brunhilden, sein ihm vom Lose zugewiesenes Weib, weil er kein Herz zu ihr fassen kann, als wäre sie sein verfügbares Eigenthum, an Gunther und

schafft ihm zugleich, der sie nicht selbst zu erobern vermag, deren wirklichen Besitz.

Siegfried's Unrecht gegen Brunhild in der nordischen liegt tiefer als in der deutschen Version der Nibelungensage. Seiner Schicksalsehe mit Brunhild schiebt er aus männlicher Machtvollkommenheit die Wahlehe mit Chriemhild unter, zu welcher er nur mittels des Bruches der ersteren zu gelangen im Stande ist.

Allerdings macht dieses Unrecht zugleich wieder sein Recht aus. Er ist nicht wie Brunhilde, die Heklatochter, ein Geister-, sondern ein wirkliches, obgleich riesiges Menschenkind, das auch wie andere seinesgleichen frei wählen und lieben will. Siegfried's Verlöbniss mit Brunhild stammt aus der Dunkelheit des Fatums; in seiner Liebe zu Chriemhild leuchtet der Lichtpunct der Freiheit auf, die jener blinden Macht Hohn spricht. Wahlehe bricht zwar die Schicksalsehe, aber sie darf sie brechen. Siegfried, in Brunhildens, der Verschmähten Augen schuldig, ist in Chriemhildens, der Gewählten, eben dadurch freigesprochen. Dem Zwang der Vorher- setzt er den Drang der Selbstbestimmung, der eisigen Laune des Verhängnisses die warme Empörung des Herzens entgegen. Die Götter haben ihn, ohne zu fragen, an Brunhild vergabt; durch seine Freiwahl Chriemhildens beweist er ihnen, dass sich das Herz nicht wie eine Sache vergeben lasse.

Wenn er nur nicht auch seinerseits wieder Brunhilden, gleich als wäre sie sein Eigen, einem andern verliehe! Was er vom Schicksal nicht duldet, soll Brunhilde von ihm, dem Menschenkinde, erdulden; die Zwangsehe, welcher er sich für seine Person zu entziehen kein Bedenken trägt, muthet er eben so unbedenklich Brunhilden zu. Sein erstes Unrecht an Brunhilden, der Bruch der Schicksalsehe, ist durch das Recht, welches die Wahlehe ihm gewährt, kaum zu nichte gemacht, so begeht er schon ein neues, nur durch seinen Tod zu sühnendes gegen sie, indem er sie listig und gewaltsam an Gunther überliefert. Gegen das Fatum lehnt er, der Einzelne, sich auf; sie soll sich seine, des Einzelnen, Willkür gefallen lassen. Der Mann, der sich selbst nicht vom Schicksal unterdrücken lässt, bietet zur Unterdrückung des Weibes seinerseits willig die Hand!

In der Judith hatte der Dichter den Gegensatz beider

Geschlechter im Sinne der Hegel'schen Naturphilosophie als die Bedingung dargestellt, unter welcher allein der an sich freie ungeschlechtliche Geist äusserlich in der Natur sich zu verleiblichen vermöge. In der nordischen Fassung der Nibelungensage bot der Gegensatz zwischen Schicksals- und Wahlehe ihm den Anlass dar, im Sinne der Hegel'schen Geistesphilosophie den Inhalt der Weltgeschichte, die aus der Hülle eines bewusstlosen Verhängnisses durch das Urrecht und Unrecht der Willkür hindurch, als erleuchtete Vorsehung sich offenbarende Weltvernunft in einem den drei Momenten dieses Fortschrittes gemäss in drei Theile gegliederten typischen Gesammtbilde vorzuführen*).

Das sexuale Problem gewährt nur mehr den Anknüpfungspunct für das deutsche Trauerspiel, in dem sich der geistige Gehalt der Weltgeschichte spiegeln sollte. Die Form der dramatischen Trilogie passte sich der logischen Trichotomie der Hegel'schen Dialectik an; für die umfassende Aufgabe, welche das Wort des Aristoteles, dass die Poesie philosophischer als die Geschichte sei, wahr machen zu sollen schien, reichten die enggezogenen Schranken eines Theaterabends nicht aus. Einmal in's Rollen gerathen durch den Bruch des Fatums, sollte das Rad der Handlung nicht eher stillstehen, bis der dialectische Abschluss, die Einheit der Gegensätze erreicht, Schicksalsbestimmung und Wahlfreiheit in der Vorsehung, das düstere Götter- und heidnische Reckenthum im christlichen Helden, Theodorich, versöhnt wäre.

Der Ablauf der Dichtung war dadurch vorgezeichnet. Der erste Theil, das Vorspiel, vom Schatten des blinden Verhängnisses durchweht, das sich in der Vorherbestimmtheit Siegfrieds und Brunhilds für einander ausspricht, liefert das Fundament des Ganzen. Dramatisch als Handlung war davon nur der wirkliche Bruch des Einzelnen mit seiner Bestimmung zu verwen-

*) Diese Zeilen waren längst geschrieben, als in einem biographisch sehr interessanten Vortrage des Herausgebers des Hebbel'schen Nachlasses Herrn E. Kuh, mitgetheilt wurde, Hebbel sei nie in der Lectüre der Hegel-schen Logik über die ersten Seiten hinausgekommen. Wer in der Zeit der vierziger Jahre aufgewachsen, weiss, dass man damals nicht gerade Hegels eigene Schriften zu lesen brauchte, um von allen Seiten her vom Hegelschen Geiste angeweht und damit gleichsam unwillkürlich getränkt zu werden. Zum Ueberfluss stand Rötscher, auf welchen Hebbel in dramaturgischen Dingen viel gab, gänzlich unter Hegel'schem Einfluss.

den; dieser tritt daher zuerst als Erzählung Siegfrieds auf, wie er Brunhilden verschmäht habe, dann im vollendeten Gegensatz dazu als plötzlich aufflammende freie Wahlliebe zu Chriemhild. Das germanische Einzelbewusstsein, der ritterliche Recke macht seine Wahlfreiheit geltend; das ist sein Recht; aber ohne die der andern, des Weibes Brunhild, gelten zu lassen, das ist sein Unrecht. Daraus entsteht eine Herrschaft der Willkür, der tobenden Leidenschaften, bei welchen die blosse physische Macht die Stelle des Rechtes vertritt, abwechselnd Gunther mit Siegfrieds Beistand Brunhilden, diese mit Hagens Hilfe Siegfrieden, Chriemhilde mit der Hunnen und Gothen Schwertern den Burgundern obsiegt. Das Verhältniss ist hier, der zweiten Periode der Hegel'schen Philosophie der Weltgeschichte entsprechend, dieses, dass jeder Theil gegen den anderen in gewissem Sinne Recht, in einem anderen Unrecht hat, durch jenes zum augenblicklichen Siege, durch dieses zum sofort erfolgenden Untergange durch das Nächstfolgende reif ist, und diese ihnen immanente Dialectik sie wie die aufeinander folgenden Phasen der wirklichen Geschichte nach einander vernichtet. So hat Siegfried Recht, wenn er die ihm aufgenöthigte Braut fahren lässt und sich die seine frei kürt; Brunhild hat Recht, wenn sie sich nicht wie eine Sache von Siegfried an einen Ungeliebten und ihrer Unwerthen vergeben lässt; Chriemhilde hat Recht, wenn sie Hagens und ihrer Brüder Treulosigkeit gegen Siegfried nicht straflos lässt. So bewegt sich der Wellenschlag der Ereignisse, wie der dialectische Puls der Hegel'schen Weltgeschichte im fortwährenden Auftauchen und Verschlungenwerden tactmässig durch die beiden letzten Theile der Trilogie fort und erreicht dort sein Ende, wo in einem Verhängniss, das zugleich Wahl, in einer Willkür, die zugleich Schicksal ist, in einem bewussten freiwilligen Gefäss der Gottheit, einem wahren Ritter vom Geist, Vorher- und Selbstbestimmung zusammenfallen. In dem christlich-germanischen Helden Theodorich vereinbart sich der Einzelne wieder mit dem Allgemeinen, wie er im heidnisch-germanischen Recken Siegfried sich gegen dasselbe empört, gibt seine eigenwillige Sonderaction wieder in jenem auf, wie er sie in diesem begonnen hat. Zugleich aber wird der christliche Held durch sein erklärtes Handeln im Namen eines Andern (dess, der am Kreuze starb) von diesem Moment an eben so undramatisch, als der heidnische Recke durch seinen

Bruch mit dem Schicksal dramatisch wurde. Die dramatische Dichtung nimmt mit Theodorichs Resignation eben so naturgemäss ein Ende, als sie mit Siegfrieds Opposition ihren Anfang nahm.

Der Kreislauf der Hegel'schen Geschichtsphilosophie ist geschlossen. In dem Rahmen der Trilogie drängt sich das Drama des Weltgeistes zusammen, das mit der einseitigen Auflehnung des Einzelnen (des heroischen Subjects) gegen das Allgemeine (das Schicksal) beginnt und mit dem Bewusstsein des Einzelnen, gotterfülltes irdisches Gefäss zu sein, schliesst. Theodorich ist der von den Schlacken des reckenhaften Eigensinns gereinigte, in der Demuth des Christen wiedergeborne Siegfried.

Das Evangelium seiner Jugendzeit, die Hegel'sche Philosophie, ist es, was uns aus den Dichtungen Hebbels entgegenklingt. Es verdient Bewunderung, wie er das nackte Knochengerüst dichterisch zu beseelen und mit so reichen Gewandfalten zu bekleiden gewusst hat, das der verborgene Kern dem Auge manches Verehrers und vielleicht seinen eigenen unkenntlich blieb. Vielleicht wäre sie auch bei ihm, wie die Kant'sche bei Schiller, bei längerem Leben zum blossen künstlerischen Ferment herabgesunken, wie sie in den Nibelungen noch der Gehalt seiner Form war. Ein Kind seiner Zeit, reichte der Dichter in seinem umfassendsten Werke seine Hand auch der Philosophie seiner Zeit, deren wissenschaftliche Mängel ihn, den Poeten, nichts angingen, deren angebliche Totalität und wenigstens scheinbar systematische Abrundung den Künstler, der vor allem das in sich geschlossene Ganze sucht, ästhetisch bestechend an sich zog.

In die Zeit, da der Dichter mit der Abfassung seines Hauptwerkes beschäftigt war, fielen nebst zahlreichen Gedichten und mehreren charakteristischen Erzeugnissen epischer Gattung einige kleinere dramatische Arbeiten, die durch jenes allerdings in den Hintergrund gedrängt werden. Das „Trauerspiel in Sicilien", das seine Entstehung einem Vorfall während des Dichters Aufenthalt in Neapel verdankt, erschien 1851, die zweiactige Künstleranekdote „Michel Angelo", ein unverkennbares Selbstportrait, 1854, die sogenannten Lustspiele „der Diamant" und „der Rubin" (das erste schon 1842 entworfen) 1847 und 1851. Das Trauerspiel in Sicilien hatte der Dichter selbst als Tragikomödie bezeichnet und in dem vorgedruckten Send-

schreiben an Rötscher diesen Begriff bestimmt, wie er sich etliche Jahre früher in seiner Broschüre „Mein Wort über das Drama. Eine Erwiederung an Prof. Heiberg in Kopenhagen“ (1843) über seine Ansicht von dramatischer Dichtung ausgesprochen hatte. Eine solche entstehe, hiess es dort, überall, wo auf der einen Seite wol der kämpfende und untergehende Mensch, auf der andern jedoch nicht die berechtigte sittliche Macht, sondern ein Sumpf von faulen Verhältnissen vorhanden sei, der Tausende von Opfern hinunterwürge, ohne ein einziges zu verdienen. Hebbel ahnte wol nicht, dass er mit dieser höchst treffenden Bestimmung noch anderen seiner Dichtungen als dem „Trauerspiel“ allein ihren Rang anweise. Wenigstens lässt sich eben so gut wie von den faulen Verhältnissen, an welchen die Heldin des obigen Drama's zu Grunde geht, auch von den gesellschaftlichen Lügen und Vorurtheilen, die in der „Julia“ wie in der „Maria Magdalena“ und, wie wir gleich sehen werden, noch in seinem letzten Werke, dem „Demetrius“, die Katastrophe herbeiführen, behaupten, dass sie der Opfer, die ihnen fallen, nicht werth seien.

Eine Tochter, die von ihrem leiblichen Vater als Bezahlung für eine unerschwingliche Schuld an einen alten Geizhals und Wucherer, einen in seiner Art meisterhaft gezeichneten Typus, verschachert wird, bildet den Ausgangspunct der Handlung; das sociale Problem des Weibes, seine Behandlung als Sache, bleibt auch hier nicht aus. Auf der Flucht vor der unnatürlichen Zwangsehe, im Walde an der Stelle des mit ihrem Geliebten verabredeten Stelldicheins angelangt, wird sie überfallen, beraubt, getödtet und ihr Geliebter überdies des Mordes beschuldigt; alles dies von denselben Leuten, die zu Wächtern des Lebens und des Eigenthums bestellt sind, von zwei sicilianischen Sbirren. Während die Polizei stiehlt und mordet, übt der Dieb, ein Bauer, der Früchte gestohlen und sich vor den Gendarmen auf einen Baum geflüchtet hat, Polizei, belauscht die Verbrecher und entlarvt sie. Die Verhältnisse sind auf den Kopf gestellt; wie in des Dichters bürgerlichem Trauerspiel, der Maria Magdalena, schlagen alle Berechnungen der betheiligten Personen ins Gegentheil um, so dass diese eigentlich komisch erscheinen müssten. Zugleich aber sind die Folgen dieses Fehlschlagens hier wie dort so beschaffen, dass, wie der Dichter vortrefflich sagt, unsere Lachmuskeln zucken, während wir zugleich vor Grau-

sen erstarren möchten. Wie die verzweifelnde Schreinerstochter an dem „Sumpf“ des gesellschaftlichen Vorurtheils, das die ehrliche Entehrte ausstösst, aber die ehrlose Scheinehe gelten lässt, so geht das dem elterlichen Zwange entfliehende Weib hier an der Rechte und Pflichten ins Gegentheil verkehrenden Fäulniss aller bürgerlichen Verhältnisse zu Grunde. Die Wirklichkeit ist hier wie dort im Gegensatz zur Idee und zeigt diese selbst nur im Augenblick des Erliegens.

Wo der Dichter sich selbst und seine Werke, des höchsten Strebens sich bewusst, zu dem ihm umgebenden Publikum in ähnlicher Beziehung zu erblicken glaubte, ging diese ironische Weltanschauung in persönlichen Groll und Verbitterung über. Die günstige Aufnahme der Judith und der Magdalena war für sein empfindliches Gemüth durch die gleichgiltige der Mariamne, die wenig ermuthigende des Rubins und der als Magellone verkleideten Genovefa mehr als aufgewogen worden; seine reizbare Phantasie sah sich, wie einst die des ihm längst sympathischen grämlichen Meisters Buonarotti, rings von Unverstand, geistiger Ohnmacht und Verkennung umgeben. Aus dieser gespannten, im Gefühl des eigenen Werthes Trost suchenden Stimmung entsprang „Michel Angelo“, eine Hausrede des Dichters, der sich von Leuten, die zum Theil in der That, nicht blos seiner Meinung nach, tief unter ihm standen, einer ungemessenen Selbstüberhebung verdächtigt sah, während er in seiner stolzen Künstlerbescheidenheit die wahrhaft grossen Genien berghoch über sich erblickte.

Hebbels pathetischer Schwung, der in der Regel, wie bei Schiller, Ideen, nicht selten, wie bei Platen, dem eigenen Selbstgefühl galt, machte ihn wie diese beiden unfähig zum Lustspieldichter. Zu stolz um wie jener dem Theaterbedürfniss zulieb aus dem Französischen zu borgen, versuchte er wie dieser die mangelnde Freiheit der komischen durch die ätzende Schärfe der satyrischen Stimmung zu ersetzen. Bei seiner Neigung zum Masslosen, gerieth er auch hier ins Uebermass; um drastische Reizmittel verlegen, verschmähte er selbst das Eckelerregende nicht; was seine ernste Natur ihm versagte, suchte er durch die gewagtesten Phantasiesprünge, durch groteske Charaktere, abnorme Situationen, mühsam herausgequälte Spässe zu erzwingen.

Neben diesen zum Theile misslungenen dramatischen, zahl-

reichen, namentlich im Xeniengenre vortrefflichen lyrischen und etlichen novellistischen Producten, die wie die wunderbar knappe und ergreifende Erzählung: „die Kuh“, Hebbel's Erzählertalent zunächst an das Heinrichs von Kleist anreihen, reifte in ihm, während er gänzlich mit den sagenhaften Nibelungen beschäftigt schien, der Keim eines neuen geschichtlichen Trauerspieles, das durch ein seltsames Zufallsspiel denselben Stoff wie das letzte Schillers behandeln und, was noch sonderbarer ist, wie dieses unvollendet durch des Dichters Tod unterbrochen werden sollte. Prof. Jul. Glaser und Emil Kuh haben dasselbe aus seinem Nachlass herausgegeben (1864).

Wie bei der Judith, der Genovefa und den Nibelungen, stammt die Idee des Demetrius aus Hebbel's frühester Zeit. Bereits mit achtzehn Jahren, wie aus dem Vorbericht der Herausgeber erhellt, hat er sich mit dem Gedanken getragen, Schiller's Fragment zu vollenden. Dass dieser Vorsatz unterblieb, dazu trug sicher nicht wenig derselbe Umstand bei, welcher den Stoff Schillern werth machte, sein historischer Charakter. In seinem „Wort über das Drama“ weist Hebbel dem rein geschichtlichen Drama nur eine untergeordnete Rolle zu; das Ideal, das er sich vorsetzt, soll social, philosophisch und historisch zugleich sein. Wie er den sagenhaften Nibelungen eine sociale und philosophische Seite abgewonnen hat, so zieht der geschichtliche Demetrius ihn erst dann recht an, wenn es gelingt, auch an ihm einen socialen Gesichtspunct zu entdecken.

Mit der Nibelungentragödie war das Problem der Ehe bei Hebbel zum Abschluss gekommen. Echte und unechte, Wahlehe und Zwangsehe waren in dieser wie in den vorangegangenen Dichtungen von allen Standpuncten aus dramatisch beleuchtet worden. Die Magdalena und Julia hatten gezeigt, wie das gefallene Weib, um der gesellschaftlichen Brandmarkung zu entgehen, lieber den Tod oder das durchaus verwerfliche Verhältniss blosser Scheinehe wählt. Es blieb noch zu zeigen, welches Schicksal der Sprossen unerlaubter Verbindungen in der Gesellschaft und ihren eingewurzelten Vorurtheilen harre.

Schiller's Demetrius ist ein fremdes Kind, das durch die List eines Mönches, der sich an Czar Boris Godunow rächen will, dem auf dessen Befehl zu Uglitsch ermordeten

Sohne Czar Iwans in Folge seiner täuschenden Aehnlichkeit untergeschoben wird. Dieser selbst glaubt an sich; äussere Umstände, der ehrgeizige Woiwod von Sendomir, der seine Tochter als Czarin zu sehen brennt, die Nationaleifersucht der Polen auf ihre russischen Nachbarn, begünstigen ihn; seine Bahn ist geebnet. Auf dem Gipfel seines Glückes angelangt, erfährt er auf einmal, dass er ein Betrogener sei; in der Alternative, als ehrlicher Mann die unrechtmässige Krone fahren zu lassen oder als kühner Betrüger dieselbe zu behaupten, wählt er das letztere. Aber das Gefühl seines Unrechtes macht ihn, der bis dahin edel und grossmüthig erschien, argwöhnisch und grausam; dies führt seinen Sturz herbei.

Von dieser Grundidee Schiller's ist bei Hebbel, wie er selbst sagt, nichts übrig geblieben. Sobald er, erzählt sein Herausgeber, das Drama wirklich in Angriff nahm, vermochte er gar nicht zu fassen, wie er jemals damit habe umgehen können, sich dem Schiller'schen Torso anschmiegen zu wollen. Er beantwortete später die Frage: ob es denn wahr sei, dass er Schiller's Demetrius ausführe? mit der Bemerkung: es kann eben so wenig jemand dort anfangen weiter zu dichten, wo Schiller aufgehört, als jemand dort zu lieben anfangen kann, wo ein anderer aufgehört.

Hebbel's Demetrius ist nun wirklich ein Charakter geworden, wie e r ihn liebte. Die römische Kirche hat den jüngsten Sohn Czar Iwans den Mörderhänden Godunows entzogen, um sich an ihm ein Werkzeug zu erziehen, das, einst auf den Thron gebracht, die Union der morgenländischen mit der abendländischen Kirche in Vollzug setzen soll. Ein schlauer Mönch hat es übernommen, den echten Demetrius gegen das mit ihm zugleich geborne Kind einer Palastwäscherin austauschen zu lassen und den ihm anvertrauten Knaben sicher nach Polen zu retten, wo er als Findling am Hofe des Woiwoden von Sendomir aufwächst. Die römische Kirche ist des Glaubens, den echten Prinzen in ihren Händen zu halten, der Dolch der Mörder Godunows habe ein fremdes Kind getroffen. Aber die Mutter des Tauschkindes, welche die Czarin betrügen sollte, hat statt dessen den Mönch betrogen. Sie hat ihr eigenes Kind in die Kleider des Prinzen gesteckt, diesen wieder zurück in die Wiege gebracht, und den eigenen Knaben dem Boten der römischen Kirche übergeben. So ist der echte Demetrius

trotz der Fürsorge der Jesuiten in Uglitsch getödtet worden; der Zünder, welcher in ihrer Hand Godunows Thron in die Luft sprengen soll, ist ihrer List ungeachtet ein falscher Prinz.

Aber nur zur Hälfte. Jene Palastwäscherin ist eine von Iwans vorübergehenden Leidenschaften gewesen; das Kind, das sie im Schoosse trug und anstatt des echten Czarewitsch in die Hände des Mönches legte, ist eine Frucht des Czaren! Der vermeinte echte Demetrius ist zwar nicht Marfa's, aber doch Iwans Kind, ein Nebenspross des Hauses Rurik, kein legitimer zwar, aber doch ein Bastardprinz. Nun ist er für den Hautgout des socialen Problems zugerichtet. Fast scheint es, als ob seine uneheliche Geburt ihn bei Hebbel erst courfähig machte. Die geschichtliche Thatsache, dass ein falscher Prinz an der Spitze eines bewaffneten Nachbarvolkes durch den Zauber seines Namens ein gewaltiges Reich erobert, einen staatsklugen und tapferen Gegner besiegt und zuletzt an den Folgen seines grossartig behaupteten Betruges untergeht, interessirt ihn viel weniger, als das physiologisch-psychologische Problem, wie sich im Bastard der Fürst äussern und wie das Gefühl, in den Augen der Welt ein Auswürfling zu sein, erst auf den Menschen und dann auf den Fürsten zurückwirken werde.

Was kann ein Bastard dafür, dass er der Sprosse eines Kebsweibes ist? Ist es gerecht, dass ihn der Spott, die Verachtung aller derjenigen treffen soll, deren Mütter mit ihren Vätern gesetzlich verheirathet gewesen sind? Wenn er nun vollends im Innern einen höheren Beruf zu ahnen glaubt, wenn er, von der Natur mit allen Gaben verschwenderisch beschenkt, sich zum Knechtsdienst in einer Umgebung herabgewürdigt sieht, in deren Augen ein Bastard nur ein Hund ist, wird sich in ihm, dem überall seine uneheliche Geburt im Wege ist, zuletzt nicht die Vorstellung einwurzeln, dass die uneheliche Abstammung nicht nur in der Meinung der Menschen, sondern an sich ein Unglück, dass der unehelich Geborne nicht blos durch Menschensatzung, sondern von Rechtswegen rechtlos sei? wird er dadurch nicht matt, kraftlos, im entscheidenden Augenblick verzagt werden, und wenn ihm eine Krone auf's Haupt fällt, sie freiwillig dem ersten besten ehelich Gebornen abtreten, der sie am hellen Tage tragen darf, weil er sich selbst deren nicht für würdig hält?

Der Bastard Wilhelm von der Normandie hat sich, als er

auf dem Schlachtfelde von Hastings die englische Krone fand, weniger Scrupel über seine illegitime Geburt gemacht. Hebbel, der uns durchaus das Verbrechen zu schauen geben will, das die ehelich geborne Gesellschaft an den unehelich Gebornen verübt, fasst seinen Demetrius so auf, dass die Entdeckung seines Bastardthums ihn zum freiwilligen Verzicht auf die bereits gewonnene Krone von Russland zu bewegen im Stande ist. An einem stolzen Adelshof als heimatloser Findling aufgewachsen, hat sich ihm der Respect vor der untadelhaften Geburt dergestalt eingeprägt, dass, als ihm den Tag vor seiner Krönung in Moskau die Palastwäscherin Barbara das Geständniss macht, er sei ihr Sohn, und der unechte Sohn des Czaren, er selbst die Bojaren herbeirufen will und es ganz in der Ordnung fände, wenn sie ihn wie einen Hund fortjagten! Marfa, die Witwe des Czaren, seine angebliche Mutter, hat ihn zweifelhaft empfangen und dadurch seine Anhänger in der Frage, ob er Iwans Sohn sei, selbst zweifelhaft gemacht. Nun hat er ein unwidersprechliches Zeugniss von seiner wahren Mutter, dass er wirklich Iwans Sohn sei; aber statt dass er sich durch diese Thatsache gehoben und nun erst recht fest in seinem Rechte fühlen sollte, lähmt der Umstand, dass seine Mutter keinen Trauschein aufzuweisen hat, seine ganze Kraft, und wirft ihn, der jetzt erst der unzweifelhafte Sprosse des Hauses Rurik geworden ist, in's leere Nichts zurück! Augenblicklich lässt er den Fürsten Schuiskoi, seinen Todfeind und offenbaren Hochverräther, den er soeben auf das Drängen seiner Braut und seines Schwiegervaters zum Tode geschickt hat, frei, denn

— — wo ist die Majestät,
Die er beleidigt, wo der Hochverrath,
Den er begangen hat?

Er habe als Iwans Sohn ein Recht auf die Krone gehabt. Jetzt, wo er sehe, dass er ein Betrogener sei, bleibe ihm nichts übrig, als sie wegzuwerfen, wenn er nicht selbst zum Betrüger werden wolle. Auf ein Kosakenpferd will er steigen und wie er als Czar eingezogen, als Jäger heimreiten.

Ist das zum Lachen oder zum Bewundern? Ist er denn als Barbara's nicht mehr Iwans Sohn? Wenn er, der wirklich ein Sprosse, wenngleich ein wilder, vom Baume Ruriks ist, die Krone verschmäht, so nimmt sie ein anderer auf, der nicht

einmal ein Wildling vom Czarenstamme ist. Wer hat, da die Krone einmal nach dem Blute forterben soll, ein näheres Recht auf dieselbe als er, da er der einzige noch Lebende ist, in dessen Adern das Blut Iwans rollt? Und wenn er zu stolz ist, für den ehelichen Sohn des Czaren zu gelten, der er nicht ist, wer hindert ihn denn zu bekennen, dass er sein *unehelicher* sei? Wenn die geburtsstolzen Bojaren von keinem Halbblütigen werden beherrscht sein wollen, wird das russische Volk, das in ihm nur den Stammhalter Ruriks, den echten Sohn Iwans sieht, eben so heraldisch bedenklich sein? Wenigstens könnte er es auf die Probe ankommen lassen. Wenn er die Krone niederlegte, weil nur der ehelich Geborne sie tragen darf, so wäre es gross; wenn er sie trotzdem behauptete, weil er sie einmal trägt, so wäre es kühn; wenn er sie aber nur desshalb nieder legt, weil er sich seiner unehelichen Geburt *schämt*, so ist es erbärmlich.

Shakespeare's wackerer Bastard Faulconbridge denkt ganz anders als Hebbels Demetrius. Er schämt sich durchaus nicht des Makels seiner Geburt, weil er fühlt, dass er der Mann sei, der ihn vergessen machen kann. Die Abstammung von Richard Löwenherz gibt ihm in seinen Augen viel mehr, als der Fehltritt seiner Mutter ihm zu nehmen im Stande ist. Die Anerkennung der Marfa ist für den Demetrius nur darum von Werth, weil sie ihm den Iwan zum Vater gibt; sobald er desselben auf anderem Wege gewiss sein kann, verliert jene zum grössten Theil ihre entscheidende Bedeutung. Barbara's Sohn kann ein unechter Demetrius sein, aber er ist ein echter Sohn Iwans und als solcher hat er, da alle legitimen Nachkommen fehlen, bei seiner sonstigen Herrschergabe ein Anrecht auf den Thron, das nur ein *Thor* oder ein *Kranker* an seiner statt leichten Kaufes hingäbe. Sei nun das eine oder das andere, es hebt das dramatische Interesse auf. Ueber den Thoren lachen wir, den Kranken übergeben wir dem Arzt. Wenn sich in diesem Demetrius die falsche Scham, Bastard zu heissen, so festgesetzt hat, dass er eher die Krone fahren zu lassen, als jene zu überwinden im Stande ist, so hat das sociale Vorurtheil sein Meisterstück an ihm gemacht, es hat seinen gesunden Verstand unheilbar verschroben. Seine freiwillige Resignation, die nach dem Willen des Dichters als höchster Edelmuth erscheinen soll, bekommt einen komischen Anstrich, weil er ihrer nicht nöthig hätte. Die

Folgen der Schwäche aber, die sich nicht entschliessen kann, als Bastard Iwans wirklicher Sohn zu sein, und lieber als falscher ehelicher Sohn die Czarenrechte, wenn auch nur so lange weiter trägt, bis Marina als Kaiserin aller Reussen nach Polen heimgekehrt und die andern im sichern Boot untergebracht sind, sind nicht nur für ihn, der daran untergeht, sondern auch für Russland tragisch, das dadurch eines so vortrefflichen Herrschers beraubt wird, als Demetrius nach dem Bilde, das der Dichter uns entwirft, geworden wäre. Demetrius opfert sich und sein Vaterland der kläglichen Eitelkeit, nicht Bastard heissen zu wollen.

Unwillkürlich werden wir an die Worte erinnert, durch welche der Dichter so treffend die Tragikomödie charakterisirt. Wir erstarren vor Grausen bei dem Anblicke des Abgrundes, in welchen Demetrius und Russland stürzen muss, welches in ihm den letzten Sprossen seines uralten Regentenhauses einbüsst, aber unsere Lachmuskeln zucken bei dem Anblick des Ritters von der traurigen Gestalt, den der vor sich selbst als Bastard enthüllte Demetrius spielt.

Das Drama des Demetrius ist unvollendet, der Charakter Demetrius ist, fürchten wir, vollendet. Hebbels Lieblingsthema, das sociale Problem, wird dem um desswillen zum Bastard gemachten Glücksritter verderblich. Wie er das Einzige ist, was dem Dichter am Stoffe eigentlich von Wichtigkeit war, so hat er ihn auch noch so weit geführt, dass wir genau wissen, was er mit demselben gewollt hat. Er hat seine Entwicklungsgeschichte bis zu dem Puncte gebracht, wo die Folgen seiner Jugendeindrücke sichtbar werden sollten; wenn er weder den Muth hat, Betrüger zu sein, noch Bastard zu heissen, so ist ihm nicht zu helfen. Innerlich ist er schon verloren am Schluss des vierten Actes; der fehlende fünfte könnte nur noch zeigen, wie er auch äusserlich zusammenbricht. Wenn ihn die russischen Bojaren nicht stürzen, so zündet er selbst die Pulverkammer an. Es ist also im Ganzen ziemlich gleichgiltig, was jetzt noch folgen sollte. Die Peripetie ist schon eingetreten, nur die Katastrophe mangelt. Aber auch jene, welche bei Schillers Demetrius ungefähr auf dem Höhepunct der Handlung im dritten Acte erfolgt wäre, tritt hier dem episch schildernden Gange gemäss, der mit der Jugendgeschichte anhebt, erst am Schlusse des vierten oder, das Vorspiel hinzugerechnet, eigentlich des

fünften ein. Das Ganze erhält dadurch auch mehr den Charakter einer Lebens- oder Seelengeschichte als einer dramatischen Handlung. Während uns Schiller mit dem Aufziehen des Vorhanges mitten in die Staatsaction versetzt, lässt uns der grübelnde Dichter in breiter Ausmalung Zeuge des Vor- und Liebelebens des Helden sein, die wir, auch wenn sich ihr Inhalt nicht kürzer und besser erzählend mittheilen liesse, wie es Schiller gethan hat, um ihrer barock gesuchten Manier willen dem Dichter gerne erlassen hätten. Die Legatenscene, an sich grossartig gedacht, wird durch die fast wörtliche Wiederholung der Hauptstellen im vierten Aufzug überflüssig. In den ersten zwei Acten, welche der Dichter, wie es nach den Aufzeichnungen im Tagebuche scheint, in den Jahren 1857 bis 1859 geschrieben hat, herrscht ein frischer realistischer Zug und reiht sie dem Besten an, was Hebbel je geschrieben. Mit dem dritten, schon auf dem Krankenlager verfassten Act, tritt ein merkliches Sinken ein, was gleichwol nicht hindert, dass die Schlussscene desselben im Gruftgewölbe des Kremls zu den effectvollsten zu rechnen ist. Im vierten Aufzug häufen sich die Wunderlichkeiten, von der unbegreiflichen Scene Marina's an, die sich in cynisch behaglicher Ausführlichkeit über russische Mode und Kochkunst ergeht, bis zu der tugendhaft sein sollenden Donquixotterie des Demetrius hin, der um des fehlenden Trauscheines willen Krone und Reich aus den Händen gibt.

Dieser vierte Act und die Eingangsscene des fünften, aus der sich nur so viel errathen lässt, das die Empörung nunmehr in vollen Flammen ausbrechen sollte, sind das Letzte, was Hebbel gedichtet hat. In seinem letzten Lebensjahre schien das Schicksal, das er oft bitter angeklagt hatte, wahre und vermeintliche Unbilden gutmachen zu wollen, indem es die lang versagte äussere Anerkennung ihm mit vollen Händen zu Theil werden liess. Die Aufnahme der Nibelungen auf den deutschen Bühnen übertraf selbst die Erwartungen des Dichters und seiner Freunde. Das Vorspiel der Trilogie und deren erster Theil errangen nicht nur auf der Burgbühne, sondern wo sie erschienen, einen vollständigen Erfolg; das Werk trug dem Dichter mit seltener Uebereinstimmung des allgemeinen Urtheils den für die bedeutendste Leistung auf dramatischem Gebiet am Schillertage gestifteten Schillerpreis ein. Die schwere Goldmünze, welche den Lorbeer vertrat, erreichte den Dichter, glücklicher als

Tasso, noch auf dem Sterbebette. Die langwierige Krankheit, die ihn dem Tod zuführte, schien seine Lust und Hast des poetischen Schaffens zu verdoppeln. Eines seiner schönsten Gedichte „der Bramine“, welches nach seinem Tode in der „Presse“ erschien, stammt aus der ärgsten Leidenszeit; im October 1863, schon an das Lager gefesselt, nahm er die Arbeit am Demetrius, welche drei Jahre geruht hatte, mit fieberhafter Ungeduld auf und führte ihn bis zum 6. November, fünf Wochen vor seinem Tode, zu seinem gegenwärtigen Umfang. Wie der Soldat mit der Waffe, starb er so zu sagen mit der Feder in der Hand. Inmitten des Schaffens, unmittelbar nach der Vollendung seines besten und vor der Beendigung eines schwächeren Werkes schied er, wie Göthe von Schiller sagte: als ein Glücklicher von uns; sein schwer errungener Kranz strahlt in ungetrübter Frische.

Berthold Auerbach. *)

Die Alten hatten ein Gesetz, dass niemandem bei Lebenszeit eine Bildsäule sollte gesetzt werden. Der Gedanke des Fortlebens verträgt sich nicht mit dem bewegungslosen Stein; wer einmal auf dem Sockel von den übrigen Menschenkindern abgesondert einsam emporragt, gleicht selbst einem Abgeschiedenen. Es ist etwas Aehnliches mit den sämmtlichen Werken eines noch lebenden Schriftstellers. Sein gesammtes Dichten und Denken scheint in diesen wie eingesargt; sie gemahnen an eine schon fertige Inschrift auf dem bereitstehendem Grabmal, in die nur noch Tag und Jahreszahl des Absterbens eingesetzt zu werden braucht. Kaum mögen wir es glauben, dass der Mann, dessen Geistesleben hier von der ersten bis zur letzten seiner Thaten als aufgeschlagenes Buch vor uns liegt, noch rüstig und thätig sei, neue Werke zu schaffen.

Gewiss ist es kein Zufall, dass ein in der reichsten Entfaltung seines Wesens begriffener Schriftsteller wie Auerbach es vorgezogen hat, die Gesammtausgabe seiner bisherigen Schriften blos als „gesammelte Schriften“ zu bezeichnen. Dem Lebenden steht es frei, in jedem Augenblicke seiner schriftstellerischen Thätigkeit das Zerstreute zu sammeln oder umkommen zu lassen, das Gesammelte zu vermehren oder zu vermindern, Seiten seiner literarischen Persönlichkeit ins Licht zu setzen oder auszulöschen. Der Todte ist ein Gegenstand der literarischen Forschung; seine geistigen Thaten sind geschichtliche Thatsachen; seine sämmtlichen Werke müssen auch dasjenige aufnehmen, was die gesammelten Schriften bei Seite lassen durften; zeigen uns letztere den Schriftsteller, wie er

---

*) Wochenschr. f. Wiss., Kunst u. öff. Leben. (Beil. z. Wiener Zeit.) 1865 Nr. 11 u. ff.

gesehen sein will, stellen jene ihn dar, wie er wirklich zu sehen war.

Gibt es einen Schriftsteller, der nichts zu verschweigen, weil er nichts zu bereuen hätte? Immermann liess einen Theil seiner Jugendarbeiten aus der bei Lebzeiten veranstalteten Ausgabe seiner gesammelten Schriften aus, weil sie ihm selbst nicht genügten; dürfte sich irgend ein Herausgeber seiner sämmtlichen Werke dasselbe erlauben? Wir wissen nicht, ob die Hinweglassung mehrerer nicht eben durchaus kleiner Producte in der vorliegenden Ausgabe Auerbachs aus demselben Grunde entsprang; Thatsache ist, das z. B. das Drama „Andre Hofer", das „Tagebuch aus Wien," die Rede „Göthe und die Erzählerkunst" in derselben fehlen. Auerbachs gesammelte Schriften, von denen bereits eine zweite Ausgabe erschienen ist, umfassen nicht alles, was der Dichter bisher veröffentlicht, aber wir dürfen wol sagen, alles dasjenige, wodurch er sich rascher und nachhaltiger als viele seiner Zeitgenossen zu einem Liebling der spröden deutschen Lesewelt erhoben hat.

Wenn heute, sobald von Auerbach die Rede ist, jedermann nur an die Dorfgeschichten denkt, ja, wenn mancher ganz ernstlich der Meinung ist, diese sei von niemand anders als Auerbach erfunden worden, so bedarf beides einer Berichtigung. Der jugendliche Schriftsteller Auerbach hat so gut wie ein anderer sich vom Geist der Zeit regieren lassen, ehe er ihm selbst eine eigene Richtung gab, und er hat diese letztere, mag ihr Keim auch in ihm längst geschlummert haben, doch nicht eher eingeschlagen, bis ihm ein anderer mit einem glänzenden Beispiel vorangegangen war. Auerbachs erste schriftstellerische Producte, seine Romane „Spinoza" und „Dichter und Kaufmann", das Lebensbild des jüdischen Denkers, den seine Gemeinde von sich ausstösst, und des jüdischen Dichters, der an seinem Wechslerberufe zu Grunde geht, tragen deutlich den Stempel der social-religiösen Emancipationsbestrebungen der Menschheit im Allgemeinen und des Judenthums insbesondere, welche das nächstfolgende Jahrzehnt der Julitage erfüllten. Damals schritt er in den Fusstapfen des jungen Deutschlands einher, nur mit dem charakteristischen Unterschied, dass seine allgemeinen Forderungen, uraltes Unrecht zu sühnen, den besonderen Boden auf dem sie entsprungen waren, nicht wie

andere verleugneten. Man hat nur zu oft darauf hingewiesen, dass die hervorragendsten Schriftsteller jener Periode ihrer Abstammung nach Juden gewesen seien, aber vielleicht nicht oft genug darauf, dass die meisten derselben bemüht waren, es nicht zu scheinen. Die gerechte Erbitterung über ihren seit achtzehn Jahrhunderten gemisshandelten Stamm verbargen sie hinter dem nicht minder gerechtfertigten Wunsch einer radicalen Erneuerung des Zustandes der ganzen europäischen Menschheit und hofften so durch eine allgemeine Befreiung auch jene ihrer ehemaligen Glaubensgenossen zu erlangen. Ueber dieser gemeinsamen Tendenz der Emancipation des Judenthums fanden nur wenige von ihnen Musse und Unbefangenheit genug für das Poetische selbst, das in dem letzteren gelegen war. Heine in seinem trefflichen Fragment: „Der Rabbi von Bacharach“ zeigte sich hier auch als den einzigen wahren Dichter unter seinen Gefährten, die vielmehr politische Schriftsteller waren. Er war auf dem besten Wege, den unendlichen Reichthum poetischer Motive, der in den realen geschichtlichen und gesellschaftlichen Verhältnissen der Juden gegeben war, zu einem vollendeten Kunstwerk auszubeuten, als ihn gerade seine politische Tendenzschriftstellerei verhinderte, seinem Ruhme als lyrischer auch noch den eines historischen Romandichters hinzuzufügen, wie deren, wenn das Ganze dem Bruchstück geglichen hätte, wenige Nationen sich hätten rühmen dürfen.

Auerbach gebührt das Verdienst, mit Heine zuerst das Reale des Judenthums poetisch verwerthet zu haben. Später haben es Kompert, Schiff u. a. mit mehr oder weniger Glück jenen beiden nachgethan. Beide erschlossen damit der dichterischen Behandlung eine bis dahin so gut wie verschlossene sociale Welt, aus welcher vorher nur vereinzelte Figuren als scharfe Contraste und schlagende Schatten in die Lichtatmosphäre des Heiden- und Christenthums gezogen worden waren. Die tendentiöse Anwendung blieb allerdings nicht aus, aber sie drängte sich nicht vor; sie ergab sich gleichsam nur als gelegentlicher Abfall, statt den Hauptzweck auszumachen. Das Judenthum ward ein Gegenstand der Kunst, wie es vorher das Ritter- oder das Künstlerthum gewesen war und später das Bauern- und Bürgerthum wurde. Judenromane entstanden, wie vor ihnen Ritter-, Maler, Dichter- und Schauspieler- und nach

ihnen Bauern-, Kaufmanns- und Handwerkerromane. Die Dichter, welche bisher in das ferne Mittelalter und entlegene Zonen nach poetischen Stoffen herumgeschweift, entsannen sich plötzlich, dass in ihrer unmittelbaren Mitte ein vorchristliches Alterthum und ein mährchenhafter Orient auf die wundersamste Weise sich unversehrt erhalten habe. Seit aus den geschwärzten Judenhäusern Berlins, Frankfurts und Düsseldorfs Denker wie Mendelssohn, Schriftsteller wie Börne und Heine hervorgegangen waren, umstrahlte die Giebel der deutschen Ghettos noch eine andere würdigere Aureole, als die, welche bis dahin die schimmernden Goldrollen ihrer Rothschilde darüber ausgebreitet hatten. Der Talmud kam in die Mode, wie vorher die Legende; das geheimnissvolle Dunkel der von Palmenstämmen getragenen Decken mehr als halbtausendjähriger Synagogen von Frankfurt und Prag erschien nicht minder ehrwürdig als jenes der gothischen Dome des Mittelalters; der zweitausendjährige offene und heimliche Kampf des sich für auserwählt haltenden Volkes für seinen uralten Glauben und seine unwandelbare Sitte gegen den ausserhalb desselben siegreichen und in seiner eigenen Mitte sich regenden Geist der Zeit bot ein ergreifendes Spiegelbild des fruchtlosen Widerstandes veralteter Dogmen gegen den Fortschritt der Vernunft.

Es ist die Romantik des Judenthums, die uns in Heine's Rabbi von Bacharach und in Auerbachs ersten beiden Romanen entgegentritt; der unvermeidliche Conflict der freien Forschung mit der ererbten Satzung in Spinoza, der freien Wahl des Berufes mit der väterlichen Bestimmung in dem Breslauer Ephraim Moses Kuh. Der Dichter hatte in beiden vor, eine poetisch-psychologische Ergänzung der historisch begründeten Biographie zu liefern. Wurde durch diese zweifache Tendenz der Keim eines Zwiespaltes zwischen Dichtung und Wahrheit in beide Werke gelegt, so gelang dessen Ueberwindung nicht in beiden in gleicher Weise. „Dichter und Kaufmann,“ der Zeit nach sein erstes grösseres Werk, war ein formloses Erzeugniss, eine Folge von einzelnen Studienblättern mehr als ein einheitliches Kunstwerk. Glänzende Schilderungen des jüdischen Familienlebens, das in der strenggläubigen Gemeinde des alterthümlichen Breslau um die Mitte des 18. Jahrhunderts ein noch ganz alttestamentarisches Gepräge trug, reform- und lichtfreundliche, ziemlich nackt auftretende Tendenz und mitunter nicht

ohne Gewaltsamkeit eingestreute literarhistorische Würze durch die Hereinziehung von Lessings und Mendelssohns Persönlichkeiten wogen unklar durcheinander. Der anfänglich breit und prächtig daherflutende Strom der Erzählung macht, je weiter gegen das Ende, desto mehr abgerissenen Cascaden Platz, um sich resultatlos im Sande zu verlieren. Der bedeutende Conflict zwischen Juden-, Christen- und reinem Menschthum, auf welchen das Zeitalter des Helden wie die Tendenz des Dichters abzielt, kommt zu keiner Lösung: der halt- und thatlose Schwärmer für Geistesfreiheit und Humanität geht zuletzt in unheilbarer Melancholie zu Grunde.

Wird in diesem Roman das Ende durch den natürlichen Tod des Helden zwar gesetzt, aber ehe es durch den künstlerischen Gedanken des Ganzen gestattet wird, so hat dagegen der Dichter in seinem zweiten Romane „Spinoza“ es mit Recht vorgezogen, das Ende dort zu setzen, wo die ästhetische Aufgabe des poetischen Lebensbeschreibers geleistet ist. Die Bestimmung des Philosophen, der sich die Erreichung der Klarheit über sich selbst und das Wesen der Dinge zur Lebensaufgabe macht, welche für den gewöhnlichen Menschen unter dem Rausche des Alltagslebens ewig verborgen bleibt, ist dann erfüllt, wenn jene Klarheit des Geistes, welcher sich selbst und die Welt wie aus der Vogelperspective schaut, einmal eingetreten ist. Spinoza kann nicht wie ein Alltagsjude an dem Conflicte des Juden- mit dem Christen- und reinen Menschenthum vorüber, er soll jedoch auch nicht wie ein gefühlvoller aber unklarer Schwärmer an demselben untergehen, er muss vielmehr als Denker sich über denselben in die geläuterte Atmosphäre wissenschaftlicher Erkenntniss erheben. In dem Augenblick daher, wo er reif genug ist, jene Werke zu schreiben, in denen er das Resultat seines durchdringenden Nachdenkens als ein fertiges System für uns niedergelegt hat, in diesem Augenblicke ist die psychologische Biographie zu ihrem künstlerisch gebotenen Abschlusse gelangt, wenn auch die historische sich noch bis zu dem physischen Ableben des Philosophen fortsetzen mag. Die Aufgabe der ersteren kann es nicht sein, die äusseren Lebensereignisse des Menschen Spinoza möglichst urkundengemäss chronologisch zu verzeichnen, sondern, so gut sie es vermag, von der fertigen Seelenstimmung, aus welcher Spinoza's Philosophie entsprang, auf die Gemüthsvorgänge und Denk-

processe zurückzuschliessen, welche jener begründend vorangegangen sein müssen oder doch könnten. Wie der Geschichtschreiber und Naturforscher ein äusseres Ereigniss aus äusseren, so baut der psychologische Biograph ein inneres aus inneren Ursachen auf. Wie jene beiden zu diesem Zweck auch Hypothesen nicht verschmähen, ja wo gewisse Erscheinungen unzweifelhaft vorliegen, in ihnen eben die Berechtigung erblicken, gewisse andere nicht vorliegende zu deren Begründung vorauszusetzen, so muss es auch dem psychologischen Biographen wol unbenommen bleiben, gewisse innere Vorgänge im Geiste seines Helden als einmal dagewesen anzunehmen, wenn in ihnen eine Hilfe liegt, einige unleugbar dagewesene als entstanden zu begreifen, Auerbach hat als einen solchen bekanntlich ein Liebesverhältniss eingeführt, das er den jungen Spinoza mit der schönen Olympia, der Tochter des gelehrten holländischen Arztes van Ende, der ihn im Latein unterrichtet haben soll, unterhalten lässt. Er bedient sich desselben als eines Hauptmotivs, um seinen Helden aus den engumzirkten Schranken des anerzogenen Judenthums zu freieren allgemein menschlichen Anschauungen emporzuheben. Ja er gibt es (S. 34 der Vorrede zu seiner Uebersetzung der sämmtlichen Werke Spinoza's, die dem Romane als langwierige und gewissenhafte Vorarbeit vorausging) sogar für nicht blosse Erfindung aus. Es ist gewiss mehr, sagt er dort, als eine blos poetische Hypothese, wenn man annimmt, dass jenes Verhältniss Spinoza im Tiefinnersten aufgeregt und erweckt habe. Als Jude in jugendlicher Liebe zu einer Christin hingezogen, musste er an den Scheidewänden rütteln, die theologische Satzungen und herkömmliche Sitte von beiden Seiten aufgestellt. Diesem Versuch, dem nüchternsten Denker, den die Geschichte der neueren Philosophie aufzuweisen hat, das romantische Motiv einer durch Confessionsunterschied unglücklich gewordenen Liebe unterzulegen, galt wol das Urtheil von Strauss, dass man an diesem Spinoza des gemüthlichen Belletristen den Kopf des Philosophen vermisse. Wenn irgend ein philosophisches System, so trägt jenes Spinoza's den Stempel an sich, dass es sich wie die Geometrie, die ihm zum Vorbild diente, von der Persönlichkeit, des Philosophen unabhängig nach der inneren Nothwendigkeit des zu Grunde gelegten Hauptgedankens entwickelt habe. Die antike Ruhe und Affectlosigkeit, die wir an dem Menschen Spinoza bewun-

dern, ist wol die Wirkung seiner Philosophie auf seinen Geist, nicht diese der Ausfluss von jener. Jene Liebe, wenn sie bestand, mag einen tiefen Eindruck auf Spinoza's Gemüth, aber sie wird schwerlich einen auf seine Logik hervorgebracht haben. Nach den neuesten Forschungen der Literaturgeschichte aber ist es mehr als wahrscheinlich, dass sie nicht einmal bestanden haben könne. Die Beschäftigung holländischer Gelehrter mit den Lebensumständen Spinoza's und van Ende's, deren Ergebnisse Lehmanns in seiner Schrift: Spinoza. Sein Lebensbild und seine Biographie (Würzburg 1864) zusammengestellt hat, thut deren Unzulässigkeit dar. Clara Maria van den Ende, das historische Urbild jener schönen Olympia, war im Jahre 1644 geboren und vermählte sich 1670 mit ihrem Bräutigam Kerckkringk, der auch bei Auerbach erscheint. Baruch d'Espinoza dagegen erblickte am 24. November 1632 das Licht der Welt und war um volle zwölf Jahre weiter im Alter vorgerückt. Schon um die Zeit seiner Ausstossung aus der jüdischen Gemeinde, im August 1656, da er vierundzwanzig Jahre zählte, lebte er nicht mehr in Amsterdam, sondern seit längerer Zeit mehrere Stunden entfernt von der Hauptstadt auf dem Dorfe Ouwerkerk. Er kann also nicht wol um dieselbe Zeit die damals eilf- bis zwölfjährige Kleine, die Amsterdam nie verliess, zur Geliebten gehabt und wol noch weniger von dieser die Sprache der Römer erlernt haben. Spinoza's Liebesverhältniss zu der Tochter van Ende's ist daher wirklich Erfindung; es ist dem dichterischen Lebensbeschreiber nicht durch den Zwang der Geschichte auferlegt. Es kann seine Berechtigung da zu sein, daher nur seinem psychologisch nothwendigen Zusammenhang mit dem Endergebnisse verdanken, mit dem philosophischen System, welchem der Denker Spinoza im Verlauf desselben entgegenreift. Ohne Zweifel haben zu diesem Descartes und Euklid in einem näheren Verhältniss gestanden, als jede noch so schöne Jungfrow. Was bei einem Dichter, dessen vollendetste Schöpfung doch immer das Werk seiner genialen Individualität bleibt, gestattet ist, scheint uns bei einem Denker, dessen Bestreben auf die Hingabe an das durchaus Allgemeine und Nothwendige gerichtet ist, gerade, je grösser er ist, desto weniger am Platze. Wir wissen kein Beispiel, dass im Leben eines Mathematikers die Liebe einen Einfluss auf sein geometrisches System geübt; die Philosophie

Spinoza's aber ist eine Geometrie des Substanzbegriffes. In der Biographie eines Künstlers, eines Helden, eines Staatsmannes kann die Liebe eine bestimmende Rolle spielen; zu dem, was der Dichter in seinem Spinoza leisten will, zu der psychologischen Begründung des Spinozismus in Spinoza, vermag sie nichts beizutragen. Es scheint, der Verfasser des Romanes hat der Versuchung nicht widerstehen können, den Philosophen, dessen System Liebe unmöglich macht, weil es dieselbe bei der Wesenseinheit aller Dinge nur in eine Liebe des Liebenden zu sich selbst, also das Suchen des anderen in ein Suchen seiner selbst im anderen verwandelt, in Liebesbanden zu schildern, um jenen hässlichen Fleck des Systems wenigstens aus dem Bilde des Menschen hinwegzuwischen. Dann hätte die unverdiente Kränkung, welche Spinoza durch seine Zurücksetzung erlitt, wenigstens den Schein hergeliehen, als trüge sie Schuld an der Gleichgiltigkeit seiner Philosophie gegen Affecte der Liebe wie des Hasses. Aber auch diese wie jener eingestandene Egoismus seiner Philosophie sind nur die nothwendigen logischen Folgen seines Substanzbegriffes, mit dem sie so unzerreissbar zusammenhängen, wie die letzten Sätze der Euklid'schen Geometrie mit den ersten Definitionen. Olympia's Gunst hätte daran so wenig zu ändern, wie deren Ungunst dieselben heraufzubeschwören vermocht.

Vom Spinoza zum „Tolpatsch," Auerbach's erster Dorfgeschichte, ist ein grosser Sprung; in die Zwischenzeit fällt sein Uebergang vom exclusiven zum Volksschriftsteller. An die Stelle der Schilderung der feinsten und verwickeltsten Geisteskämpfe, wie sie sich in der Seele des Dichters und Denkers vollziehen, trat von jetzt an die Darstellung der verhältnissmässig einfachsten und natürlichsten Umstände, welche das innerhalb enggezogener Grenzen sich abspinnende Leben des Dörflers bestimmen. Seine Helden, die er vorher auf den Höhen der Menschheit gesucht, fand er nun in ihren Tiefen, aber zugleich unter ihren Füssen jenen festen Grund, welcher den ersteren bei ihren himmelstürmenden Flügen nur allzu häufig verloren geht.

Dieser hat ihn bewahrt, dass er nicht in den Fehler der älteren Idyllendichter verfiel, an die Stelle des wirklichen eine leere Abstraction des Volkes zu setzen. Jene glaubten das Volk darzustellen, wenn sie eine unmögliche Schäfer- und

Hirtenwelt schilderten, gegen welche die wirkliche sich ausnahm, wie die Sennerin auf der Alm gegen ihre Copie auf der Burgbühne. Dass das Volk, je mehr es dies ist, desto mehr ein Naturproduct seines Bodens und seiner Geschichte sei, diese einfache Wahrheit ist seinen Darstellern im vorigen Jahrhundert, die sich an den Rousseau'schen Naturmenschen hielten, verborgen geblieben. Sie zuerst erkannt und verwerthet zu haben, darin liegt vielleicht das wesentlichste Verdienst der Voss'schen Idyllen, und eines, das nichts mit seiner sclavischen Nachahmung hellenischer Vorbilder zu thun hat. Seine Pfarrerfamilie in der „Louise" ist, vom Hexameter abgesehen, ein treues Conterfei seiner niedersächsischen Heimat; in seinen kleineren Idyllen hat er, in richtiger Würdigung, dass die Mundart mit zu der Naturbestimmtheit des Volkes gehöre, es nicht verschmäht, aller classischen Form zum Trotz, sich des Dialectes seiner plattdeutschen Landsleute zu bedienen. Wie sich die letzten Reste specifischer Stammeseigenthümlichkeit in den freien Bauernschaften des äussersten deutschen Nordens und des tiefsten deutschen Südens, bei Nieder-Sachsen und Ober-Schwaben, am reinsten erhalten haben, so ist, charakteristisch genug, dieser Volkston im Süden von Schwaben und Schweizern, von Hebel in seinem „Schatzkästlein" und in den „Alemannischen Gedichten," von Ulrich Hegner in der „Molkenkur" angeschlagen worden, ist auf die niedersächsischen Idyllen der westphälische Oberschulze, sind auf die schwäbischen Volksdichter „Schulmeisters Leiden und Freuden" von Jeremias Gotthelf und die „Schwarzwälder Dorfgeschichten" von Auerbach gefolgt.

Zwischen das Erscheinen der letzteren und jenes des „Spinoza" fällt, was nicht zu übersehen ist, der „Münchhausen" Immermanns. Er markirt einen Wendepunct, nicht nur für Immermann allein, sondern für die gesammte Literaturrichtung der Zeit. Die bunte Wirthschaft der Phantasie und des satyrischen Humors machte darin wieder zum ersten Male der charakteristischen Nachahmung der Wirklichkeit Platz. Der letzte Romantiker schrieb in seinem leider letzten Romane der romantischen Willkür den Absagebrief und gab, nachdem er sich noch einmal in toll-spöttischer Laune ausgetobt, das erste classische Beispiel realistisch-plastischer Darstellung einer unverkünstelten Menschennatur. Wie in einem Gefäss, darin Oel und Wasser befindlich ist, schieden sich in diesem merkwürdigen Buche die

krankhaften Elemente der Vergangenheit und die gesunden der Zukunft auch äusserlich von einander. Man konnte es wagen, die letzteren gesondert als „Oberhof“ herauszugeben, ohne dass für den Leser der Abgang des „Münchhausen“ bemerklich ward. Der dreiste Lügenspuck auf dem Schlosse Schnick-Schnack-Schnurr und die nackte, theils reizvolle, theils knorrige Wahrheit auf dem Oberhof verkündeten: jener den Abbruch einer alten, dieser den Anbruch einer neuen Literatur-Epoche. Nach dem wüsten Hexensabbath einer in dialectischen Wirbeln sich drehenden Uebercultur wirkte die plötzliche Entdeckung des von ihr unberührt gebliebenen Bauernstandes in seiner ursprünglichen Frische wie ein Sonntag auf dem Lande. Nach dem Ritter und Bürger, dem Gelehrten und Künstler trat mit der kernigen Gestalt des westphälischen Freischulzen zum ersten Male das eigentliche Volk auf den literarischen Schauplatz. Die in ihren Tendenzen längst demokratische Literatur ward es endlich auch im Stoff und erstaunte selbst über den ungeahnten Reichthum, der von den Erntewagen des Dorfes in ihre nahezu erschöpften Speicher floss.

Der Immermann'sche Oberhof war kein Idyll, er war ein Roman aus dem Volke. Die geschilderten Gestalten gehörten keiner arcadischen Hirtenwelt, sondern dem wirklichen, specifisch dem norddeutschen Leben an. Er malte das Volk nicht in's Rosige und zog ihm statt seiner Lederhosen flatternde Schäfergewänder an, sondern stellte es treu mit seinen Vorzügen und Schwächen in der ganzen derben Unschuld seiner gesunden Urwüchsigkeit hin, an der das zerfahrene Zeitalter sich ein Beispiel nehmen konnte. Mit seiner künstlerischen Absicht verband er zugleich eine naturhistorische Tendenz, im Rahmen des Kunstwerkes ein Stück niedersächsischer Bauernnatur in seiner specifischen Eigenthümlichkeit abzuschildern. Seine Darstellung des Bauern war daher nicht für den Bauern bestimmt; dieser, der überhaupt wenig Vergnügen am Lesen zu haben pflegt, findet noch weniger daran, sich an sich selbst zu bespiegeln. Sie war in ihrer classischen Abrundung und charakteristischen Lebendigkeit für die Gebildeten berechnet, die des ästhetischen Genusses der künstlerischen Form und überdies des pathologischen Interesses an dem neu aufgeschlossenen Stoff einer bisher in ihren inneren Verhältnissen den Blicken der höheren Stände fast unbekannt gebliebenen

Schichte der deutschen Bevölkerung fähig sind. Immermann dachte nicht daran, ein Volksschriftsteller zu werden, wie Hebel und Jeremias Gotthelf es sein wollten, d. h. ein Schriftsteller nicht über, sondern für das wirkliche Volk. Der lehrhafte und moralisirende Zweck des Schatzkästleins, wie des Verfassers von „Uli der Knecht“ und „Elsi die Magd“ lag ihm, der vor allem Dichter und Darsteller war, in weiter Ferne. Seine didactische Wirkung, wo sie wirklich erfolgte, beschränkte sich auf die natürlich heilende Kraft, die jedem künstlerischen Gemälde unverkünstelter Menschheit von selbst, ohne Zuthat und Lehrton innewohnt.

In all' diesen Eigenschaften ist Auerbach Immermanns getreuester und glücklichster Nachfolger geworden. Auch sein Volksschriftstellerthum, das mit den Dorfgeschichten begann, ist zunächst nicht eines der Form, sondern dem Stoffe der Darstellung nach. Auch er ist viel zu sehr Poet, um wie Hebel und Bitzius nur Dorfschulmeister sein zu wollen; die Aufstellung lehrreicher Exempel für Bauern und Dienstboten liegt ihm weit seltener am Herzen, als die feingesponnene Durchführung psychologisch interessanter Charaktere aus der eigenthümlich gearteten Dörflerwelt. Auch er betrachtet das Volk nicht immer wie einen Acker, in welchen der Schriftsteller Samen streut, sondern oft wie eine Domaine, aus welcher der Dichter poetischen Unterhalt zieht. Jenem ist es ein heiliges Gut, das er pflegt und verwaltet; diesem ist es ein Schatz, dessen Goldadern er ausbeutet. Nur von dem Volksschriftsteller in jenem Sinn hat das wirkliche Volk, von dem Volksschriftsteller in diesem Sinn nur die um ein neues Gebiet der Darstellung bereicherte Kunst Gewinn.

Der Volksschriftsteller Auerbach hat diesen Doppelsinn wol gefühlt, aber er hat ihm auch zu entgehen gesucht. Neben den rein darstellenden läuft eine zweite Reihe von Schriften ab, die vorzugsweise belehrenden Charakters sind. Seinen Dorfromanen für die feine, gehen seine Volkskalender für die niedere Welt parallel; wie in jenen an Immermann, den Volksmaler, schliesst er in diesen an Hebel, den Volkslehrer, sich an. Durch jene ist es ihm geglückt, das Volk in Kreisen, wohin bis dahin keine Kunde seines Innern drang, populär zu machen; durch diese ist er selbst in den Kreisen des Volkes, wohin selten das Wort eines deutschen Schriftstellers sich verirrt,

populär geworden. In der einen wie in der anderen Bedeutung des Wortes darf der Volksschriftsteller Auerbach sich keines gemeinen Erfolges rühmen.

Dennoch fällt der Schwerpunct seiner schriftstellernden Thätigkeit schon der blossen Zahl nach nicht auf die für das Volk selbst bestimmte Seite. Von den zweiundzwanzig Bänden, welche die vorliegende Gesammtausgabe umfasst, gehören nur zwei der lehrhaften, alle übrigen der rein darstellenden Weise an. Die Romane der ersten schriftstellerischen Periode nehmen davon vier, die Schwarzwälder Dorfgeschichten neun, die Perlen der Sammlung, Barfüssele und Edelweiss je einen, der Roman: Neues Leben drei, Deutsche Abende und das Buch Schrift und Volk, das Denkmal Hebels, wieder je einen Band ein. Nur der Rest entfällt auf das Hebel nachgeahmte Schatzkästlein des Gevattermannes. Es scheint auf der Hand zu liegen, dass die eigentlich künstlerische Richtung die wahre und dem Wesen des Verfassers entsprungene, die populäre die mit Bewusstsein eingeschlagene, um nicht zu sagen sich auferlegte sei. Der oft misslungene Versuch, mitten aus einer durch und durch reflectirten Bildung heraus sich auf den naiven Standpunct des Volkes herabzulassen, ist nach dem unübertroffenen Hebel keinem so wenig wie Auerbach missglückt; dennoch fühlt es sich manchen seiner Schwänke, Streiche und lehrreichen Geschichten an, dass sie hinter dem Schreibtisch entstanden sind.

Ueber den Darsteller für das Volk hat nur dieses selbst eine Stimme; über den Darsteller aus dem Volke ist die Kritik längst einig. Wenn man die schwachen: Deutschen Abende und den Roman: Neues Leben ausnimmt, in welchem die freischöpferische Phantasie nicht selten der politisch-didactischen Absichtlichkeit weichen muss, so gibt es unter den übrigen Erzählungen fast keine, welche nicht durch ihren inneren und äussereren Bau und die feine psychologische Detailmalerei für trefflich, und nicht wenige, welche in jeder dieser Beziehungen für meister- und musterhaft gelten müssen. Was unter dem breiträndigen Bauernhut für hochfahrende und hochfliegende Gedanken sich entwickeln, was unter der groben Tuchjacke für harte und hochgesinnte Herzen sich bergen, was unter dem geflickten Strohdach für heitere Lust- und ernste Trauerscenen sich abspielen können, leuchtet aus diesen Dorfdichtungen mit einer Wahrheit hervor, die nicht blos *wie* die Natur, son-

dern selber Natur ist. Im Erdgeschoss des socialen Gebäudes erschliesst uns der Dichter an Charakteren und Situationen keine geringere Mannigfaltigkeit, als sie seinen Vorgängern die bel étage des vornehmen, das zweite Stockwerk des Bürger- und das Dachstübchen des Künstler- und Dichterstandes darbot. Im Mikrokosmus der Dorf- wiederholt sich die grosse Welt: der hochmüthige Aristokrat kehrt im ahnenstolzen Hofbauern, der einsame Freidenker im grüblerischen Lucifer wieder. Und dieser symbolische Zug, welcher die Wechselfälle des Dorflebens zu Sinnbildern des allgemein menschlichen Lebens macht, hebt das niedere Object über sich selbst hinaus und gibt ihm, der streng realistischen Darstellungsweise ungeachtet, eine ideale Bedeutung.

In eine nähere Würdigung der einzelnen Dichtungen einzugehen, ist hier nicht der Ort. Die meisten derselben haben sich längst in der Lesewelt nicht nur des Inlandes eingebürgert, sie haben nicht etwa in die Leih-, sondern in die Familienbibliothek Eingang gefunden. Ihre Figuren, vom Tolpatsch bis zum Wadeleswirth, vom Veferl bis zum Lorle sind Lieblingsgestalten in allen Gauen des Vaterlandes geworden und haben ihrem Schöpfer einen Ehrenplatz unter den Haus- und Familiendichtern des deutschen Volkes verschafft. Die Zahl der deutschen Schriftsteller, die eine Gesammtausgabe ihrer Schriften erleben, ist nicht Legion; aber die wenigen, welchen diese Gunst zu Theil wird, bilden die Ehrenlegion der deutschen Schriftstellerwelt. Mit dem Erscheinen der zweiten Ausgabe seiner gesammelten Schriften ist Auerbach in derselben zum Commandeurrang vorgerückt.

Zur Aesthetik der Tonkunst.

Vom Musikalisch-Schönen. *)

Es gibt wenige Partieen, die für den Aesthetiker dorniger wären als die Aesthetik der Tonkunst. In keiner andern Kunst scheint die Kenntniss des Technischen so unentbehrlich und ist doch zugleich nur von so wenigen und zumeist nur von solchen, die Musiker vom Fach sind, zu erlangen. In keiner andern zugleich scheint andererseits das Verständniss so nahe zu liegen und oft von Menschen besessen zu werden, denen wir sonst nur einen niederen Grad von Bildung zutrauen. Daher der seltsame Umstand, dass wir die Musik von den Aesthetikern bald als die höchste gepriesen, bald als die niederste aller Künste herabgesetzt sehen. Im Allgemeinen stellen sich auf jene Seite die Musiker vom Fach, die Dilettanten, die in keiner andern Kunst so zahlreich sind und der grösste Theil der Laien; auf diese Seite der grössere Theil der Aesthetiker vom Fach. Die Erscheinung ist zu auffallend, um nicht Aufmerksamkeit zu verdienen. Eine tief durchgreifende Vorstellung von der Natur der Musik muss Ursache daran sein und je nachdem diese von Verschiedenen hoch oder niedrig angeschlagen wird, die Werthschätzung der Tonkunst bestimmen.

Der Philosoph, der selbst nicht Tonkünstler ist, kann in solchem Streit nicht vorsichtig genug auftreten. Hat doch selbst Herbart, unter den hervorragenden Denkern der Neuzeit, der einzige musikalisch nicht blos Gebildete, sondern Gelehrte, sich über Musik stets nur mit Vorbehalt der Zurücknahme aussprechen mögen. An Hegel hat es uns stets eine anerkennenswerthe Bescheidenheit geschienen, dass er, von der Musik redend, sein geringes Bewandertsein darin hervorhebt und sich im Voraus entschuldigt, wenn er sich nur auf allgemeinere Gesichtspuncte und einzelne Bemerkungen beschränke, auch am Schluss des Abschnittes über die Musik seine Betrachtun-

*) Oesterr. Bl. f. Lit. und Kunst. Jahrgang. 1854 Nr. 11.

gen nur für aus der Musik heraus gehört und die allgemeinen Gesichtspuncte für abstrahirt ausgibt. In der That, wo selbst das absolute Wissen so gedämpft auftritt, darf das nichtabsolute ohne Zagen seine Schüchternheit eingestehen.

Eine dem Umfange nach kleine, dem Inhalte nach schwerwiegende Schrift: vom Musikalisch-Schönen (Leipzig 1854)*) schien bestimmt, auf dem Gebiete der musikalischen Aesthetik einen Umschwung herbeizuführen; der Verfasser, Dr. Eduard Hanslik, in Wien als geistvoller Musikkritiker bekannt, hat Bruchstücke aus derselben in der Beilage zur Wiener Zeitung veröffentlicht. Sie haben nicht verfehlt, Aufmerksamkeit zu erregen. Man fand darin grosse Schärfe der Auffassung, entschiedenen Kampf gegen liebgewordene Vorurtheile, insbesondere gegen eine allgemein verbreitete Meinung, die das Wesen der Musik in den Ausdruck von Gefühlen setzt. Diese Aufsätze hat der Verfasser in seinem Schriftchen gesammelt, durch neue vermehrt und ergänzt, so dass sie nun ein zusammenhängendes Ganzes bilden, das die wichtigsten Fragen der musikalischen Aesthetik bespricht, ohne Anspruch zu machen eine Aesthetik der Tonkunst zu sein. Er nennt es bescheiden nur einen „Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst," aber es ist kein Zweifel, dass, wenn seine Ansichten die richtigen sind, die ganze Aesthetik der Tonkunst sich umgestalten müsste.

Die Hauptfrage, die den Verfasser beschäftigt, ist die nach Zweck und Inhalt der Musik. Er bestimmt beide negativ: Gefühle sind weder Zweck noch Inhalt der Musik. Das Schöne hat überhaupt keinen Zweck, denn es ist blosse Form, welche wol mit beliebigem Inhalt erfüllt und dadurch zu den verschiedensten practischen Zwecken verwandt werden kann, aber an sich keinen andern hat, als, wenn man so sagen soll, sich selbst. Wenn aus seiner Betrachtung angenehme Gefühle für den Betrachter entstehen, so gehen diese das Schöne als solches nichts an. Ich kann wol dem Betrachter Schönes vorführen in der bestimmten Absicht, dass er an seiner Betrachtung Vergnügen finden möge, aber diese Absicht hat mit der Schönheit des Vorgeführten selbst nichts zu thun. Das Schöne ist schön und bleibt schön, auch wenn es keine Gefühle erzeugt, ja auch, wenn es weder geschaut noch betrachtet wird. Denn das Schöne beruht auf sich gleich bleibenden Verhältnissen. Wo

*) Seitdem in zwei neuen Auflagen (1858 und 1868) erschienen.

gewisse Verhältnisse stattfinden, ist Schönheit, wo die entgegengesetzten, Hässlichkeit, wo disparate, weder jene noch diese vorhanden. Die Verhältnisse sind unter allen Umständen dieselben. Stets werden Farbenzusammenstellungen wie Roth und Grün, Blau und Orange, Violett und Gelb gefallen, solche dagegen, wie Roth und Blau, Gelb und Orange u. s. w. missfallen; Grundton und Terz werden immer ein gefälliges, Grundton und Secunde, Grundton und Septime ein missfälliges Verhältniss darstellen, jene schön, diese hässlich genannt werden. Diese Verhältnisse sind objectiv, wenn auch ihre Erkenntnissquelle zunächst subjectiv, die allgemeine Wahrnehmung des unbedingten d. i. weder durch die Rücksicht der Nützlichkeit, noch der Annehmlichkeit, noch der Sittlichkeit, sondern einzig und allein durch ihre Betrachtung hervorgerufenen Gefallens oder Missfallens ist. Ihr Stattfinden würde den Gegenstand, an dem sie obwalten, zum schönen oder hässlichen machen, auch wenn kein Beschauer vorhanden wäre; ihr Inbegriff bildet eine Welt von Formen, die gleichviel ob wirklich oder unwirklich, mit reellem oder Gedankeninhalt erfüllt oder nicht, angeschaut oder nicht, das objective Schöne ausmachen.

Es thut nichts zur Sache, dass Hanslick den Act der Betrachtung des objectiv Schönen mit Vischer Anschauung, das Vermögen desselben Phantasie nennt, da er doch nichts als die rein intellectuelle Auffassung dieser Verhältnisse von Seiten des Beschauers meint, durch welche das interesselose ästhetische Urtheil des Beifalls oder Missfallens herbeigeführt wird. Gefährlich bleibt aber die Benennung desshalb, weil unter Anschauung im Hegel'schen Sinn die Wahrnehmung des Unendlichen im Endlichen, unter Phantasie das Vermögen dieser Wahrnehmung verstanden, damit also zugleich auf einen bestimmten und zwar den einzigen Inhalt des Schönen hingedeutet wird, was die wichtige Erkenntniss, dass das Schöne blosse Form sei, wieder aufhebt. Es ist dies das bedenkliche Dilemma, in welches alle speculative Aesthetik und namentlich der scharfsinnige und geistreiche Vischer geräth, dass sie einerseits das Schöne richtig in die Form setzt, andererseits die Form nur schön heisst, wenn sie zugleich einen bestimmten Inhalt, nemlich das Unendliche, das Absolute, die Idee hat. Beides vereint widerspricht sich. Das Schöne ist entweder bloss Form und dann ist der Inhalt ästhetisch (nicht ethisch)

gleichgiltig, oder das Schöne ist nur ein bestimmter einziger Inhalt und dann ist es stofflich, nicht formell, schön durch das was, nicht durch die Art wie es ist, eine Behauptung, die doch gerade Vischer auf's Lebhafteste ablehnt. Es ist dies ein Hauptpunct, auf welchem der natürliche ästhetische Tact mit dem Prokrustesbett des Systems in Conflict kommt. Zum Glück trägt ersterer gewöhnlich, wie auch bei unserm Verfasser, den Sieg davon.

Hanslick kämpft kräftig gegen das Vorurtheil, dass musikalische Schönheit in der Erzeugung von Gefühlen bestehe. Die Musik, sagt er, flüstert, stürmt und rauscht; das Lieben und Zürnen aber trägt nur unser eigenes Herz in sie hinein. Sie stellt keine Gefühle dar, da die Bestimmtheit der Gefühle von concreten Vorstellungen und Begriffen nicht getrennt werden kann, welche ausserhalb des Gestaltungsbereiches der Musik liegen. Einen Kreis von Ideen hingegen kann die Musik mit ihren eigensten Mitteln reichlich darstellen. Dies sind unmittelbar alle diejenigen, welche auf hörbare Veränderungen der Zeit, der Kraft, der Proportionen sich beziehen, also die Idee des Anschwellenden, des Absterbenden, des Eilens, Zögerns, des künstlich Verschlungenen, des einfach Begleitenden u. dgl. m. Die Ideen, welche der Componist darstellt, sind vor allem und zuerst rein musikalische. Seiner Phantasie erscheint eine bestimmte schöne Melodie. Sie soll nichts anderes sein als sie selbst. Bis hieher sind wir mit Hanslick vollkommen einverstanden. Die musikalischen Ideen sind Melodien, Tonfolgen, deren Theile bestimmte Verhältnisse haben, die um ihrer selbst willen gefallen. Ueberflüssig erscheint uns, dass, wie Hanslick fortfährt, diese reinen Tonverhältnisse noch etwas anderes als sich selbst zur Erscheinung bringen, z. B. bis zur Ahnung des Absoluten steigen. Das Absolute ist kein Tonverhältniss und also dünkt uns, auch nicht musikalisch. Soll es musikalisch dargestellt werden, so kann dies schwer und nur dadurch geschehen, dass Töne, Rhythmen gebraucht werden, die durch Ideenassociation den Begriff des Erhabenen und so des Absoluten erwecken, also mittelbar, nicht unmittelbar durch Töne. Die Ideenassociation kann freilich weit gehen und z. B. Rosenkranz im Rothgelb anmuthige Würde, im Violett philisterhafte Freundlichkeit, in diesem Ton dies, in jenem jenes erblicken. Hanslick nennt dies richtig kein

eigentliches Ausdrücken oder Darstellen, sondern einen physiologisch-psychologischen Zusammenhang mit Bestimmtheiten dieser Gefühle, der, wenn wir die Untersuchung fortsetzen, uns wieder auf gewisse Analogien im Rhythmus, im obigen Beispiel, in der Schnelligkeit der Schwingungen führt, die z. B. zwischen Roth als der Farbe mit der grössten Schwingungsanzahl und der raschen Bewegung der Freude stattfindet. Wie sehr Hanslick dies anerkennt, zeigen die Beispiele S. 18 aus Beethoven's Ouverture zum Prometheus. Manchen Gefühlsenthusiasten wird es wie kaltes Wasser überlaufen, wenn er hört, dass er es hier statt mit himmelstürmenden Gefühlen, blos mit Rhythmen, Symmetrieen und correspondirenden Tonfolgen zu thun hat. Der Aesthetiker aber wird es ihm danken, dass er ein Laienvorurtheil einmal als Musiker gründlich zerstört. Er sagt mit Recht, wenn die Musik Gefühle darstellen muss, das ganze Gebiet der Figuralmusik fiele dann weg. Müssen aber grosse historisch wie ästhetisch begründete Kunstgattungen ignorirt werden, um einer Theorie Haltbarkeit zu erschleichen, dann ist diese falsch. „Ein Schiff muss untergehen, sobald es auch nur Ein Leck hat." Den Hauptgrund dieser falschen Gefühlstheorie setzt er in die Nichtachtung der Instrumentalmusik. Nur sie ist die reine absolute Tonkunst; was sie nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es. Es versteht sich, dass die menschliche Stimme, so lange sie nicht Worte, blos Töne singt, hier mit zu den Instrumenten müsste gerechnet werden. Vocal- und Instrumentalmusik stehen einander nur wie begleitende und selbstständige Musik gegenüber. Und nun bedenke man, dass selbst Göthe seinen Meister sagen lässt: das Instrument sollte nur die Stimme begleiten; denn Melodien, Gänge und Läufe ohne Wort und Sinn schienen ihm Schmetterlingen oder schönen bunten Vögeln ähnlich zu sein, die in der Luft vor unsern Augen herumschweben, die wir allenfalls haschen und uns zueignen möchten, da sich der Gesang dagegen, wie ein Genius gegen Himmel hebt und das Bessere sich in uns ihn zu begleiten anreizt. (S. W. XVIII. S. 204). Bedenken wir, dass also ein Göthe selbst die begleitende Musik, die dadurch, dass ihr Text Worte enthält, schon gar nicht reine Musik mehr ist, als die eigentliche Musik ansah, und man wird sich nicht wundern, wenn das richtige Verlangen, das an die Worte gestellt wird, bestimmte

Vorstellungen und Begriffe zu erwecken, an die Musik wenigstens in der Form bestimmter Gefühle gelangt. Diese falsche Auffassung bekämpft Hanslick mit allem Nachdruck, den ein zäh gewordenes Vorurtheil erfordert. Am wichtigsten wird der Streit bei der Oper. Das gleichmässige Genügen an die musikalischen und dramatischen Anforderungen gilt mit Recht für das Ideal der Oper. Dass jedoch das Wesen derselben eben dadurch ein steter Kampf ist zwischen dem Princip der dramatischen Genauigkeit und dem der musikalischen Schönheit, ein unaufhörliches Concediren des einen an das andere dies ist meines Wissens nie erschöpfend entwickelt worden. „Nicht die Unwahrheit, dass sämmtliche handelnde Personen singen, macht das Princip der Oper schwankend und schwierig — solche Illusionen geht die Phantasie mit grosser Leichtigkeit ein — die unfreie Stellung aber, welche Musik und Text zu einem fortwährenden Ueberschreiten oder Nachgeben zwingt, macht, dass die Oper wie ein konstitutioneller Staat auf einem steten Kampfe zweier berechigter Gewalten ruht. Dieser Kampf, in dem der Künstler bald das eine, bald das andere Princip muss siegen lassen, ist der Punct, aus welchem alle Unzulänglichkeiten der Oper entspringen und alle Kunstregeln auszugehen haben, welche eben für die Oper Entscheidendes sagen wollen. In ihre Consequenzen verfolgt, müssen das musikalische und dramatische Princip einander nothwendig durchschneiden. Nur sind die beiden Linien lang genug, um dem menschlichen Auge eine beträchtliche Strecke hindurch parallel zu scheinen.“ Das ist einmal ein ehrliches Wort, das doppelt angenehm überrascht von einem Mann ausgesprochen, den niemand der Feindschaft gegen die neue deutsche Musik beschuldigen wird. Er nennt eine specifisch dramatische Tendenz wie die Richard Wagner's offen eine Verirrung. Die Oper, sagt er, ist vorerst Musik, nicht Drama. Aus selbem Grund stellt er sich auch in dem berühmten Gluckstreit nicht unbedingt auf Glucks Seite. Je consequenter man das dramatische Princip in der Oper rein halten will, ihr die Lebensluft der musikalischen Schönheit entziehend, desto sicherer schwindet sie dahin, wie ein Vogel unter der Luftpumpe. Man muss nothwendig bis zum rein gesprochenen Drama zurückkommen, womit man wenigstens den Beweis hat, dass die Oper wirklich unmöglich ist, wenn man nicht dem musikalischen Princip die Oberherrschaft in

der Oper einräumt. Uns scheint, er hätte kürzer noch sagen können, die Oper gehöre gar nicht mehr in die Aesthetik der reinen Tonkunst. Es ist überhaupt ein Fehler, der in der Verkennung der ersten ästhetischen Principien seinen Sitz hat, von jeder Kunst alles zu verlangen, was die andere besitzt. Die Forderung einer dramatischen Musik entspringt aus dem Dasein einer dramatischen Poesie. Mit demselben Grund müsste es auch eine epische Musik geben. Die Liebe zum Parallelismus in den Künsten, die daraus entspringt, weil man eigentlich nur eine Kunst in allen finden will, der Hang zum Schematischen, der dahin geführt hat, die Genre- mit der dramatischen, die historische mit der epischen, die Landschaftsmalerei mit der lyrischen Poesie zu vergleichen, diese Sucht zu verwischen, was seiner Natur nach disparat ist, hat auch diese Confusion der Begriffe veranlasst. Die wahre Wurzel des Irrthums sitzt in dem Streben, alles Schöne auf ein Princip zurückführen zu wollen. Das Schöne liegt in Verhältnissen, und dieser sind nicht eines, sondern viele. Für das Verhältniss der Töne gelten andere Gesetze als für das der Farben, für diese wieder andere als für die Worte u. s. w. Was in Tönen schön ist, kann gar nicht auf Farben angewendet werden und umgekehrt. Die Begriffe: lyrisch, episch, dramatisch, die von der Poesie gelten, haben für reine Tonverhältnisse gar keinen Sinn. Oder warum sollte z. B. eine Tonart dramatischer sein als die andere? Entweder also man erkläre die Oper für ein rein musikalisches Kunstwerk und leiste dann auf ihre dramatische Natur, als der Musik gar nicht gehörig, geradezu Verzicht, oder man rette ihren dramatischen Charakter, indem man aufhört, sie als reines Tonwerk zu betrachten. Ein drittes gibt es nicht. Die Oper ist eben nicht Werk einer einfachen Kunst, sondern des Zusammenwirkens aller Künste. Poesie, Musik, Tanz, bildende Kunst, alle wirken zusammen. Jenachdem die Musik oder die Poesie vorwiegt, nennen wir sie dramatisches Tonwerk oder musikalisches Drama. Der Streit der Gluckisten und Piccinisten ist nicht zu entscheiden, weil sein Object an sich gar nicht besteht. Wo der Ausdruck „dramatisch“ von Tonverhältnissen gar nicht gebraucht werden kann, hat der Streit über die Bevorzugung der Worte oder der Musik eben nur die Bedeutung eines Mehr oder Minder. Vom rein musikalischen Standpunct handelt es sich nur um Töne. Dès qu'on

admet le chant, il faut l'admettre le plus beau possible, citirt Hanslick aus La Harpe und der Piccinianer hat Recht. Erst vom Standpuncte der Oper als keines rein musikalischen, sondern eines zusammengesetzten Kunstwerkes handelt es sich darum, dass der musikalische Theil in Rhythmik und Tonart dem Text nicht allzugrell widerspreche, dass ein Trinklied z. B. nicht in langsamen Rhythmen und ein Trauergesang nicht im Zweivierteltact einherschreite. Dann tritt der Kampf ein, von dem Hanslick spricht, weil mehrere Künste zusammenwirken, deren jede an sich berechtigt ist. Keine ordnet sich freiwillig der andern unter, sondern jede verlangt in ihrer Eigenthümlichkeit geduldet zu werden. Von der Oper fordern, dass sie dramatisch sei, wie es das Drama ist, heisst sie eben so gut aufheben, als wenn man vom Drama verlangte, es sollte musikalisch sein, wie es die Oper ist. Missverstandene Begriffe vom Drama der Alten sind der historische, missverstandene Begriffe von der Einheit der Kunst der philosophische Quell dieser Irrthümer. Wenn das Drama der Alten von Musik begleitet war, so dürfen wir nicht vergessen, dass dies eben nur Begleitung, dass eine selbstständige, in unserem Sinne reine Instrumentalmusik den Alten so gut wie unbekannt war. Sie auf das Mass der Alten als blosse Begleitung beschränken, hiesse ihre ganze selbstständige Entwicklung negiren, die musikalische Schönheit als reine vernichten, die Musik als einfache Kunst für sich aufheben wollen. Wir brauchen blos an Fr. Schlegels Alarkos, an die Opertragödien Z. Werners und ähnliche Geburten der Romantik zu erinnern. Die Einheit der Kunst sollte der Vielheit der Künste ein Ende machen. Das in der Kunst sich selbst anschauende Absolute kann sich nur auf einerlei Weise anschauen, die Vielheit der Künste gehört nur dem sinnlichen Scheine. Das Wesen der einen Kunst muss in jeder der Künste zu finden sein, denn in allen ist es der eine Geist, der sich äusserlich darstellt. Daraus musste nothwendig Verwirrung entstehen, die Musik malerisch, die Malerei musikalisch, die Plastik architektonisch, die Architektur plastisch, die Poesie alles dies werden, weil die eine Kunst, die Urmutter der Künste alles sein musste, was jede ihrer Schwester für sich ist. Der Gipfel romantischer Kunst war folgerichtig die Oper, das Werk aller Künste, d. h. in ihrem Sinne der ganzen und vollen Kunst. Diese Zeit ist längst

zu Grabe und doch spukt sie noch immer fort in den übertriebenen Forderungen, die an die Oper gestellt werden. Nur soll diese, was dort als Repräsentantin der einen ganzen Kunst, jetzt blos als Werk der reinen Musik leisten, d. h. zugleich musikalisch schön und dramatisch untadelhaft sein. Das Ungereimte dieser Forderung hat Hanslick gründlich nachgewiesen.

Wir fragen mit ihm: welcher Natur ist nun das Schöne einer Tondichtung? und antworten mit ihm: „es ist ein specifisch Musikalisches.“ Die Ausführung dieses Gedankens gibt er mit solcher Klarheit und Einsicht, dass wir dem Leser diesen Abschnitt der Schrift besonders auf das Angelegentlichste empfehlen. So fremdartig es vielen klingen wird, den tiefen Inhalt der Musik zuletzt in blosse Töne und ihre künstlerische Verbindung aufgelöst zu sehen, so wahr ist es und so schlagend sind seine Gründe und Beispiele dafür. „Das Material, aus dem der Tondichter schafft, und dessen Reichthum nicht verschwenderisch genug gedacht werden kann, sind die gesammten Töne mit der in ihnen ruhenden Melopöe und Rhythmisirung. Unausgeschöpft und unerschöpflich waltet vor allem die Melodie als Grundgestalt musikalischer Schönheit: mit tausendfachem Verwandeln, Umkehren, Verstärken bietet ihr die Harmonie immer neue Grundlagen; beide vereint, bewegt der Rhythmus, die Pulsader musikalischen Lebens, und färbt der Reiz mannigfaltiger Klangfarben. Frägt es sich, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: „musikalische Ideen!“

Vortrefflich! aber warum trübt Hanslick diese richtige Erkenntniss gleich wieder durch eine überflüssige Concession an eine falsche Aesthetik? Die musikalische Idee, sagt er richtig, ist „selbstständiges Schönes, ist Selbstzweck und keineswegs Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken, wenn sie gleich im hohen Grade jene symbolische, die grossen Weltgesetze widerspiegelnde Bedeutung besitzen k a n n, welche wir in jeder Kunstatmosphäre vorfinden“ d. h., welche eine gewisse Aesthetik darin vorzufinden glaubt. Ueber die Sphärenmusik, dünkt uns, ist unsere heutige Physik hinaus. Sie geht höchstens noch in den Köpfen derselben Naturphilosophen um, von welchen auch jene Aesthetik herrührt. Die musikalische Idee braucht keine Weltgesetze widerzuspiegeln, um

schön zu sein, mit der Metaphysik hat sie nichts zu schaffen. Die sogenannte Gedankenmusik ist ein musikalisches Unding: die stete Forderung, die Musik solle noch andere als musikalische Gedanken ausdrücken, baarste Nichtästhetik. Der Vergleich mit der Arabeske, den Hanslick S. 33 ausführt, ist darum der treffendste, weil er den echten Reiz, der in den mannigfaltigsten Tonverschlingungen ruht, schöne Formen ohne den Inhalt eines bestimmten Affects, gleichsam plastisch vor Augen bringt. Aehnlich vergleicht schon Kant (Krit. d. Urtheilskraft §. 16) die ganze Musik ohne Text mit den Zeichnungen à la grecque, mit dem Laubwerk zu Umfassungen oder auf Papiertapeten: „sie bedeuten für sich nichts, sie stellen nichts vor, kein Object unter einem bestimmten Begriff, sie sind freie Schönheiten." Wenn man die Fülle von Schätzen nicht zu erkennen verstand, die im rein Musikalischen lebt, so trägt die Unterschätzung des Sinnlichen viel Schuld daran, welcher wir in älteren Aesthetiken zu Gunsten der Moral und des Gemüths, bei Hegel zu Gunsten der Idee begegnen. Jede Kunst geht vom Sinnlichen aus und webt darin. Die Gefühlstheorie verkennt dies, sie übersieht das Hören gänzlich und wendet sich unmittelbar ans Fühlen.

Damit will Hanslick wie sich von selbst versteht, den blossen Ohrenkitzel nicht für das Wesen der musikalischen Schönheit ausgegeben haben. Vielmehr erklärt er das Specifisch-Musikalische eben so wenig für blos akustische Schönheit oder proportionale Dimension, die er beide nur untergeordnet nennt. Dadurch, dass wir auf musikalische Schönheit dringen, haben wir den geistigen Gehalt nicht ausgeschlossen, sondern ihn bedingt. Es ist dies einer der Puncte, die am schwierigsten klar zu machen sind, denn wie Hanslick selbst sagt, das Reich der Musik ist nicht von dieser Welt. Eben so wenig das einer anderen Kunst, die Poesie ausgenommen, denn stets gewohnt in Worten zu denken, haben wir keinen Begriff davon, wie man in Tönen Farben oder geometrischen Formen denken solle. Wir fordern Geist von der Musik wie von jeder anderen Kunst und können doch unmöglich meinen, dass darunter ein stofflicher Gedankeninhalt verstanden sein soll, weil wir sonst wieder auf das abgeschmackte gänzlich irrige Vorurtheil zurückkommen würden, das den ästhetischen Werth eines Kunstwerkes von seinem haec

fabula docet abhängig macht. Der Geist, den wir fordern, kann in der Musik kein malerischer, in der Malerei kein musikalischer, er kann einzig und allein nur dem Bereich jeder einzelnen Kunst, in der er sich zeigt, angemessen sein, musikalisch in der Musik, malerisch in der Malerei, er kann sich in jener nur in Tonverhältnissen, in dieser in Licht und Farbenverbindungen äussern. Was wir Geist nennen, und woran wir das geistvolle vom leeren Kunstwerk unterscheiden, ist also wesentlich Erfindung, Sache des Künstlers, Auffindung neuer Motive und Tonverbindungen in der Musik, als solche aber unberechenbar und ausserhalb der Aesthetik gelegen, in das rein psychologische Gebiet gehörend. Unerforschlich, sagt Hanslick sehr wahr, ist der Künstler, erforschlich das Kunstwerk. Die Aesthetik hat es nur mit diesem letzteren zu thun. An ihm zeigen sich die Verhältnisse, die gefallen oder missfallen, schön oder hässlich sind. Wie der Künstler dazugekommen, gerade diese Verhältnisse zu erfinden und zu verbinden, ist sein Geheimniss, macht die Geschichte des Kunstwerkes aus, ist biographisch-psychologisches Räthsel.

Der wissenschaftlichen Untersuchung über die Wirkung eines Themas liegen nur jene musikalischen Factoren unwandelbar und objectiv vor, niemals die vermuthliche Stimmung, welche den Componisten dabei erfüllte. Die leidenschaftliche Einwirkung eines Themas stammt nicht aus dem vermeintlich übermässigen Schmerz des Componisten, sondern aus dessen übermässigen Intervallen, nicht aus dem Zittern seiner Seele, sondern aus dem Tremolo der Pauken, nicht aus seiner Sehnsucht, sondern aus der Chromatik.

Dass man ja nicht befürchte, über dem streng objectiven Charakter des Musikalischen als reiner Tonverhältnisse gehe der subjective Antheil der Persönlichkeit des Componisten verloren. Im Gegentheil, wo der Geist der Musik in der Erfindung, aber nur in musikalischer Erfindung liegt, da hat die Subjectivität des Künstlers in der Eigenthümlichkeit derselben mehr als hinreichenden Spielraum. Aber was die Halèvische Musik bizarr, die Auber'sche graziös macht, was die Eigenthümlichkeit bewirkt, an der wir sogleich Mendelssohn Spohr Schumann erkennen, dies alles lässt sich auf rein musikalische Bestimmungen zurückführen, ohne Berufung auf das räthselhafte Gefühl. Warum die häufigen Quintsext-

accorde, die engen diatonischen Themen bei Mendelssohn, die Chromatik und Enharmonik bei Spohr, die kurzen zweitheiligen Rhythmen bei Auber u. s. w. gerade diesen bestimmten unverwischbaren Eindruck erzeugen, dies kann freilich weder die Psychologie noch die Physiologie beantworten. Man muss sich eben daran gewöhnen, was der Laie so ungern thut, dass bei der Musik nicht erst Uebersetzung eines bestimmten Inhalts in Töne stattfinde. Es ist Original — Tonschönes und nur Tonschönes, was uns vorliegt.

Die Erforschung der Natur jedes einzelnen musikalischen Elements, seines Zusammenhanges mit einem bestimmten Eindruck (— nur der Thatsache, nicht des letzten Grundes —) endlich die Zurückführung dieser speciellen Beobachtungen auf allgemeine Gesetze: das wäre jene philosophische Begründung der Musik, welche so viele Autoren ersehnen, ohne uns nebenbei mitzutheilen, was sie darunter eigentlich verstehen. Die psychische und physische Einwirkung jedes Accords, jedes Rhythmus, jedes Intervalls wird aber nimmermehr erklärt, indem man sagt, dieser ist Roth, jener Grün, oder dieser Hoffnung, jener Missmuth, sondern nur durch Subsumirung der specifisch musikalischen Eigenschaften unter allgemeine ästhetische Categorien und dieser unter ein oberstes Princip. Wären dergestalt die einzelnen Factoren in ihrer Isolirung erklärt, so müsste weiter gezeigt werden, wie sie einander in den verschiedensten Combinationen bestimmen und modificiren . . . Eine solche musikalische Aesthetik wird freilich lange noch auf sich warten lassen. Welche bestimmten Tonverhältnisse unbedingt gefallen und missfallen anzugeben, ist allerdings schwerer und erfordert mehr Zeit und Kenntniss, als in allgemeinen Phrasen das Wesen der Musik in das dumpfe Weben des Genius zu setzen oder sie mit Hegel als die vorzugsweise romantische Kunst zu bezeichnen, die in ihrer Objectivität zugleich subjectiv bleibt. Das Musikalischschöne als solches ist weder classisch noch romantisch, wie Hanslick sehr richtig bemerkt; es gilt sowol in der einen wie in der andern Richtung, beherrscht Bach so gut als Beethoven, Mozart so gut als Schumann. Der Unterschied zwischen classischer und romantischer Musik ist vielmehr anderswo zu suchen, gerade dort, wo auch der Unterschied zwischen reiner und gemischter, ästhe-

tischer und pathologischer Schönheit, intellectueller Betrachtung und sinnlichem Reizinteresse zur Sprache kommt.

Der keineswegs zufällige aber rein historische Umstand, dass die Musik erst im spätern Mittelalter und in der neueren Zeit zur Vollendung kam, darf die ästhetische Bestimmung ihres Begriffes nicht trüben. Hanslick sagt trefflich, dass ein solches Parallelisiren künstlerischer Specialitäten (und ganzer Kunstgattungen) mit bestimmten historischen Zuständen ein kunstgeschichtlicher, keineswegs ein rein ästhetischer Vorgang sei. Mag der Historiker, fährt er fort, eine künstlerische Erscheinung im Ganzen und Grossen auffassen, in Spontini den Ausdruck des französischen Kaiserreichs, in Rossini die politische Restauration erblicken — der Aesthetiker hat sich lediglich an die Werke dieser Männer zu halten, was daran schön sei und warum? Wir empfehlen diese Stelle unsern modernen Kritikern; sie werden daraus lernen, dass die Anwendung des historischen Princips leicht zur Karrikatur werden kann; dass man leicht in Gefahr geräth, den losesten Einfluss der Gleichzeitigkeit als eine innere Nothwendigkeit darzustellen und dass es rein auf die schlagfertige Durchführung desselben Paradoxons ankommt, dass es im Munde eines geistreichen Mannes als eine Weisheit, in jenem des schlichten als ein Unsinn erscheine.

Nicht jeder wird obige Stelle mit gleicher Befriedigung lesen. Wer wie ich selbst wiederholt der sich speculativ nennenden Kritik die ewige Wahrheit vorgehalten hat, dass historisches Begreifen und ästhetisches Beurtheilen verschiedene Dinge sind, wird der Wiederholung seines Ausspruchs auf S. 46 allerdings mit Freuden begegnen. Heroismus nennt es der scharfsinnige Schriftsteller, einer geistreich und pikant repräsentirten Richtung mit dieser Behauptung entgegenzutreten. Schlimm genug, dass es so weit gekommen ist, dass dazu Heroismus gehört! Man sollte denken, an sich wäre nichts einfacher einzusehen. Hier wie überall, wo es moderne Begriffsverwirrung gilt, trifft Hegel die erste und schwerste Schuld. „Er hat in Besprechung der Tonkunst oft irregeführt, indem er seinen vorwiegend kunstgeschichtlichen Standpunct mit dem rein ästhetischen verwechselt und in der Musik Bestimmtheiten nachweist, die sie niemals hatte.“ Dieses Geständniss eines Musikers überhebt uns jeder Bemerkung.

Folgerichtigerweise legt Hanslick der Musik einen streng objectiven Charakter bei und nennt die Thätigkeit des Componisten plastisch wie die des bildenden Künstlers. Das Schwatzen von subjectiver Innerlichkeit hat damit ein Ende. In's Extrem gesteigert, lässt sich „wol eine Musik denken, die blos Musik, aber keine, die blos Gefühl wäre.“ Dabei verkennt er den ungeheueren Antheil nicht, den physiologische Bedingungen am Eindruck der Musik haben. Eine Stelle in Göthes Briefwechsel mit Zelter beweist, wie nervöse Aufregung übergrosse Empfänglichkeit für Musik erzeugt. Derlei Beobachtungen, heisst es, müssen uns aufmerksam machen, dass in den musikalischen Wirkungen auf das Gefühl ein fremdes, nicht rein ästhetisches Element mit im Spiele sei. Eine rein ästhetische Wirkung wendet sich an die volle Gesundheit des Nervenlebens und zählt auf kein krankhaftes Mehr oder Weniger desselben.

Hanslick hat die Bedingungen des subjectiven Eindrucks der Musik mit grosser Genauigkeit analysirt, freilich nur um zu dem Resultat zu gelangen, dass wir, wenn wir einmal alles eingebildete Wissen von uns werfen, über die physiologischen Bedingungen des Musikeindrucks bisher gar nichts wissen. Diese negative Erkenntniss bewahrt wenigstens für künftig vor groben Täuschungen. Daran knüpft sich ohne Anstand die Unterscheidung der rein ästhetischen von der pathologischen Wirkung der Tonkunst. Jene ist rein künstlerisch, diese elementar; jene nimmt die bestimmte Anschauung gerade dieses individuell besonderen Tonwerkes in sich auf, diese ist zufrieden, wenn nur überhaupt Musik, gleichwie welche, gemacht wird.

Mit der Betrachtung des Verhältnisses der Musik zur Natur und der wichtigeren Frage: hat die Musik einen Inhalt? beschliesst Hanslick die Reihe seiner geistreichen und anregenden Erörterungen. In der erstern fällt er den richtigen Ausspruch: es gibt kein Naturschönes für die Musik! Die Natur kennt nur Klänge, keine Töne. In Bezug auf letztere unterscheidet er treffend zwischen Inhalt und Gegenstand. Den ersteren hat die Musik, nemlich die Töne; einen eigentlichen Gegenstand aber hat sie nicht. Wunderbarerweise sind es gerade die Musiker, die für den Inhalt d. i. für einen bestimmten Gegenstand der Musik streiten. Der Gegenstand des Musik-

stücks ist sein Thema. Ein solches lässt sich wol dem ganzen Tonwerk, wie Inhalt der Form entgegenstellen, ist aber selbst schon geformt. Einen musikalischen Inhalt ohne alle Form gibt es nicht. Er zeigt trefflich, wie die Musik, weil inhaltlos, darum nicht gehaltlos sei. Ihr Gehalt liegt in der bestimmten Tongestaltung als der freien Schöpfung des Geistes aus geistfähigem begriffslosem Material.

Wenn wir hier abschliessen und Hanslick für den Genuss seines scharfsinnigen, gedankenvollen und geistreich geschriebenen Buches Dank wissen, können wir ihm eine kleine Rüge nicht ersparen. Je entschiedener die Schrift auf gesonderte Haltung des rein Musikalisch-Schönen dringt, desto mehr hätte sie auch jeden Schein vermeiden sollen, sich selbst zu widersprechen. Warum sagt er doch schliesslich: auf den Hörer wirkt die Musik nicht blos und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der grossen Bewegungen im Weltall? „Durch tiefe und geheime Naturbeziehungen steigert sich die Bedeutung der Töne hoch über sie selbst hinaus und lässt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche fühlen." Ja wol sind diese Naturbeziehungen geheim, denn sind sie denn überhaupt? Welche Bewegungen im Weltall sollen denn widerklingen in der Musik? Etwa die Himmelskörper? Wäre die Musik eine tönende Astronomie? Und hätte dann nicht die Musik in der That ein Vorbild in der Natur, was doch vorher geleugnet worden? Warum hebt Hanslick den Hauptsatz seiner Schrift: das Musikalisch-Schöne gefällt durch sich selbst, diese goldene Wahrheit, am Schluss dadurch auf, dass es als tönendes Abbild der Bewegungen im Weltall gefallen soll? Mich dünkt, hier hat er sich unwillkürlich durch Reminiscenzen derselben Aesthetik überraschen lassen, die er sonst so schlagend und siegreich bekämpft!

Ein musikalischer Laokoon. *)

Es liess sich erwarten, dass die tiefeinschneidende Kritik, welcher Eduard Hanslick in seiner Schrift vom Musikalisch-Schönen die bisherige Gefühlsästhetik unterwarf, von dieser aus nicht ohne Erwiderung bleiben würde. Das gerechte Aufsehen, welches jenes geistreiche Werkchen erregte, hat eine Fluth theils beifälliger, theils gegnerischer Beurtheilungen hervorgerufen, unter welch letzteren Ambros's Schrift „über die Grenze der Musik und Poesie" um ihres als geistvoller Schriftsteller bekannten Verfassers willen die Beachtung in Anspruch nimmt. Schon der Titel der Schrift zeigt, dass sie nicht blos eine Abwehr, sondern den Grundriss eines Neubaues zu geben versucht; sie soll ein musikalischer Laokoon sein. Aus diesem Grunde und weil der Verfasser die Philosophie der Befriedigung halber, mit welcher sie auf die Hanslick'sche Schrift hingewiesen, ausdrücklich in Mitleidenschaft zieht, sehen wir uns veranlasst, das Wort hier zu nehmen, das wir sonst, unserer musikalischen Laienschaft eingedenk, den Musikern von Fach gern überlassen hätten.

Es kann schwerlich jemand entfernter sein, das Wesen der Musik, wie Ambros den Philosophen vorwirft, apriorisch erschöpfen zu wollen, als Schreiber dieses, der nur zu gut weiss und allerorts laut bekannt hat, dass empirisch Erkennbares apriorisch construiren zu wollen eben der Grundirrthum jener Philosophie sei, welcher die Schrift trotz ihrer Polemik gegen die Philosophie — die Kunstausdrücke: Idee, Moment u. s. w. beweisen es — selbst durch und durch angehört und welcher sie ihre logischen Waffen gegen den vorgeblichen „Materialismus der Formalisten" — ein Meisterstück

*) Oesterr. Blätt f. Lit. und Kunst. Jahrg. 1855, Nr. 49.

von Einheit des Widersprechenden — ausschliesslich entlehnt. Wo es sich aber um die Grenzen der einzelnen Künste, und folglich nicht um Erschöpfung, sondern Abscheidung handelt, bekennt er mit Lessing frei, diese müsse sich apriorisch d. i. aus dem Begriffe jeder besonderen Kunst deduciren lassen. Begriffe darstellen darf die Philosophie nicht nur, sondern dass muss sie sogar und der Verfasser obiger Schrift, der gegen die Philosophie streitet, hat eben, indem er die Grenzen der Musik und Poesie aus den Begriffen beider darzulegen unternimmt, sich an eine philosophische Aufgabe gemacht. Diese, die philosophische Seite seiner Schrift allein, wollen wir hier prüfen.

Unsern Verfasser empört die Ansicht, welche das Wesen der Musik in tönend bewegte Formen setzt. Er sieht in ihr eine Kunst des Geistes, was an sich ganz richtig ist, denn jeder Künstler, wenn er einer ist, arbeitet im Geist, bevor er mit der Hand thätig ist, und was der ästhetische Formalist am allerwenigsten leugnet, indem er gerade die Erfindung tönend bewegter Formen als die Arbeit des musikalischen Geistes betrachtet. Der Verfasser sieht ferner in ihr die Kunst, die naturgemäss zu immer bestimmterem, schärfer, individueller ausgeprägtem Ausdrucke ringend bezeichnet werden kann als die Kunst des in den Ton aufgelösten Wortes. Wenn dies wie aus dem Zusammenhang erhellt, bedeuten soll, das Ziel der Musik ginge dahin, die Bestimmtheit des Wortes zu erreichen, so ist der Ausdruck allerdings übel gewählt. Denn ein in den Ton aufgelöstes Wort ist bekanntlich kein Wort mehr, sondern blosser Ton und die schöne Phrase von der individuellen Wortbestimmtheit der modernen Musik verpufft wirkungslos in die Luft. Der kühne Satz besagt genau nicht mehr, als die verhöhnten Formalisten auch behaupten: die Poesie dichtet Worte, die Musik nur Töne. Allein wir hoffen nicht, den Verfasser und seine Meinungsgenossen dadurch zu überzeugen. Auch ein in den Ton aufgelöstes Wort klingt ihnen noch immer wie ein Wort und es gibt eine Menge Leute, die auch trotz oder vielleicht in Folge dieses Luftschusses der dreisten Versicherung auf's Wort glauben werden, die moderne Musik vermöge die Worte zu ersetzen.

Ambros beginnt seine Grenzbestimmung zwischen Musik und Poesie damit, dass er „wie die Maler die Musen sie

nicht einzeln, sondern in schönverschlungener Gruppe hinstellt." Damit ist der richtige Standpunct eigentlich schon verrückt; denn wenn ich etwas vom andern scheiden will, so fange ich nicht damit an, beide zu vereinigen. Die Frucht dieser schönen Verschlingung sind die logischen Schlingen, in die der Verfasser wie die ästhetische Schule, zu der er gehört, gerathen ist. Weil er die Musen nicht einzeln hinstellt, so verfällt er sogleich auf das Trugbild einer Kunst par excellence. Die Poesie ist ihm der Lebensäther aller Künste, sie ist *die* Kunst und nebenbei auch *eine* Kunst, so wie die Philosophie nicht blos die Grundlage aller Wissenschaften ist, sondern auch als abgegrenzte Wissenschaft für sich allein erscheint. Die Begrenzung der Musik gegen die Poesie hebt sonach damit an, dass beide in Bezug auf den Lebensäther für eins, gelegentlich sodann auch für zwei erklärt werden, wahrscheinlicherweise wie die Philosophie in Bezug auf ihren Lebensäther mit jeder andern Wissenschaft eins und nebenbei zwei sein soll. Ein Unbescheidener wird fragen: insofern Musik mit Poesie eines ist, ist sie denn noch Musik? und ist denn, worin Poesie mit Musik eins ist, schon Poesie? Oder ist das, was beide gemeinsam haben, ein Drittes, weder der Musik noch der Poesie ausschliessend Eigenes, ein wahrer Lebensäther jeder Kunst, aber selbst noch weder Poesie noch Musik? Doch still! Ist nicht, wer dichtet d. i. erfindet, Poet, und wird in der Musik nicht erfunden, also gedichtet? Ist also nicht der Musiker Poet und die Musik Poesie? Gerade so gut wäre, weil in der Philosophie gedacht wird und in der Jurisprudenz gedacht wird, der Philosoph Jurist, und Jurisprudenz Philosophie. Daraus, dass der Musiker erfindet und der Poet erfindet, folgt nicht, dass beide *Dasselbe* erfinden. Jener erfindet Harmonien, Rhythmen und Melodien, dieser in Worten und nur in diesen rhythmisch ausdrückbare *Gedanken*. Darin, dass beide *erfinden*, verwandt, sind sie in dem, *was* sie erfinden, verschieden. Das Erfinden selbst aber ist keine besondere Kunst für sich, denn sie kommt nur an Erfundenem zur Erscheinung. So wenig ein Sprechen ohne Sprache, so wenig gibt es ein Erfinden ohne Erfundenes. Ein Erfindungs-Vermögen, dass nichts erfände, eine Sprache, die nichts spräche, ist ein imaginärer Begriff, eine gegenstandlose Vorstellung. Sobald aber gesprochen wird, spricht man eine *bestimmte*, nicht

die Sprache überhaupt; sobald ein Aesthetsich-Schönes erfunden wird, erfindet man ein Bestimmtes, Linien-, Flächen-, Körperschönes, Tonschönes oder Gedanken aussprechendes Wortschönes. Nicht die Erfindung ist Poesie, sondern in der Poesie, wie in der Musik und in jeder anderen Kunst gibt es Erfindungen; es gibt nur Künste.

Ambros hätte besser gethan zu sagen: Erfindung sei der Lebensäther aller Künste, statt: die Poesie sei es. Eine so vage Bezeichnung, die im Grunde von dem Doppelsinn des Griechischen Wortes, das bald jedes Hervorbringen eines Neuen, bald das Dichten im strengen Sinn ausdrückt, sich herschreibt, bringt die Meinung hervor, als unterschieden die Künste sich nur den verschiedenen Zeichen für einen und denselben Inhalt nach und begünstigt die Einbildung, es liege jeder Kunst ein in Worten darstellbarer Gedankeninhalt zu Grunde, der bald in Tönen, bald in Farben und Formen, bald in Worten zur äusseren Darstellung gelange. Daher die stets wiederholte Forderung, die Musik, weil sie der Ausdruck von Gedanken sei, die wir sonst in Worten aussprechen, müsse dem Worte so nahe als möglich kommen, müsse selbst in „Ton aufgelöstes Wort“ sein. Eben in jener Einbildung liegt der Irrthum. Es ist nicht derselbe sondern ein ganz anderer Gedankengehalt, den die Musik und den z. B. die Poesie zur Erscheinung bringt. Letzterer besteht aus Begriffen, Anschauungen, Urtheilen und Schlüssen; jener aus Tonvorstellungen, Harmonien und Melodien. Diese in Worten ausdrücken wollen, ist ebenso widersinnig wie jene in Tönen. Der Gedankeninhalt der Musik besteht in rein musikalischen Gedanken.

Das Richtige, das jener Einbildung zu Grunde liegt, wird dadurch nicht beeinträchtigt. Mit Recht setzt der Aesthetiker voraus, jede äussere künstlerische Darstellung in Zeichen sei nur das Abbild eines rein innerlichen Gedankenkunstwerkes. Aber mit Unrecht behauptet der speculative Aesthetiker, das Gedankenkunstwerk jeder Kunst müsse so beschaffen sein, wie es nur das des Dichters ist. Das Gedankenkunstwerk des Componisten besteht in Ton-, das des bildenden Künstlers in Formgedanken; nur das des Dichters in Wortgedanken. Der hörbare Ton ist Zeichen, aber nicht für ein Wort, nicht für einen Begriff, sondern für den unhörbaren (den ideellen) Ton im Geiste des Componisten. Die sichtbare Farbe oder Form ist Zeichen

für die unsichtbare d. i. vom Künstler gedachte, das hörbare Wort Zeichen für den unhörbaren Gedanken des Dichters. Und so sagen wir es denn gerade heraus: Gedanken im eigentlichen Sinn des Wortes hat nur der Dichter, dem Musiker „stehen Gedanken fern". Die Musik ist wirklich gedankenlos und sie theilt dies Geschick mit jeder ihrer Schwestern, die Poesie, die Gedankenkunst ausgenommen.

Barbarei! rufen hier tausend zartfühlende Seelen, deren Gedankenreichthum bisher die Tonkunst war. Wir fürchten uns weniger vor dem Tadel, ein Barbar gegen Enthusiasten als gegen die gesunde Logik zu sein. Gedanken sind nun einmal nur streng gesonderte Anschauungen, Begriffe, Urtheile und Schlüsse und diese lassen sich eben nur in Worten ausdrücken. Wir sprechen der Musik nicht allen Inhalt ab, indem wir ihr den absprechen, der ihr nicht zukommt. Es sind eben nicht alle unsere Vorstellungen Gedanken im obigen Sinne und so bleiben noch eine Menge Vorstellungen als Object für die übrigen Künste übrig. Die auffallende Thatsache, dass Künstler, vornemlich aber Tonkünstler, ausser ihrer Kunst häufig höchst unbedeutende Menschen sind, wäre gar nicht zu erklären, wenn man annähme, sie besässen denselben Reichthum an eigentlichen Gedanken, wie andere. Sehen wir aber den eigentlichen Gedanken, Tonvorstellungen, Farben- und Formvorstellungen als disparate, neben einander gelegene Vorstellungskreise an, so ist nichts leichter zu enträthseln. Gerade je ausschliesslicher einer derselben z. B. der Kreis der Tonvorstellungen entwickelt ist, desto dürftiger fallen die übrigen aus. Neben reichster Ton- und Harmonienfülle findet die grösste Gedankenarmuth Platz. Umgekehrt wäre beim Dichter, in dem das rhythmische, das musikalische und das Gedankenelement zusammenwirken, eine gleichzeitige Entwicklung aller drei dahin bezüglichen Vorstellungskreise am leichtesten denkbar, wenn eine glückliche Anlage und eine geregelte Erziehung eine parallele wechselseitig sich nicht hemmende Pflege disparater Vorstellungskreise in einem Individuum zur dreifachen Blüthe brächten.

Ambros, der den Philosophen in der Musik an allen Ecken verlegene Unerfahrenheit vorwirft, und mitleidig die Mühe und das Studium belächelt, das sie mit ihren Systemen von den Eleaten und Joniern bis auf Hegel und seinen

Nachwuchs gehabt haben, scheint doch eben bei dem letzteren gläubig in die Schule gegangen zu sein, denn die bedenklichen Resultate ihrer „verlegenen Unerfahrenheit“ macht er zu seinen eigenen. Von ihnen stammt die berufene Lehre von der einen Kunst; von ihnen der Satz, dass die Künste sich nur nach den Mitteln unterscheiden, durch welche der gemeinschaftliche Gedankeninhalt zur Darstellung gebracht wird. Mit ihnen theilt er die Abneigung, im subjectiven Eindruck der Musik nichts als das gemeinsame Ergebniss reiner Formschönheit und elementarischen Klangzaubers zu sehen. Wenn Hanslick die rein ästhetische sich gleich bleibende Wirkung harmonischer Tonverhältnisse, worauf das unveränderliche Urtheil des Wohlgefallens im Zuhörer beruht, von dem sinnlichen ewig wechselnden Eindruck des einzelnen Tones als solchen streng scheidend, den letztern als elementarisch mit seinem Zauber auf's physiologische Gebiet verweist, so erscheint dies seinem Gegner als ein Angriff auf die heiligsten Gefühle. Wenn Hanslick sagt, die stärkste Wirkung übe die Musik (d. i. das rein Elementarische derselben) auf Wilde, und je geringer die Bildung, desto gewaltiger das Dareinschlagen solcher Macht, so hat er damit nach dessen Meinung die letzten Reste von Glauben und Liebe aus der Seele weggescheuert. Möchte man doch fast schliessen, Ambros finde die kräftigsten Stützen des Glaubens und der Liebe in der türkischen Musik, die bekanntlich auf Wilde den stärksten Eindruck übt. Er scheint nicht verstehen zu wollen, dass Hanslick mit dem Zauber der Musik nur das rein Elementarische derselben meint und diesen sinnlichen Reiz von der musikalischen Schönheit der Töne ausdrücklich unterscheidet. Er findet es lächerlich, dass wir um uns anschauend zu verhalten, etwa während der C-Moll-Symphonie uns sagen sollten: Andante con moto, $^{5}/_{8}$ Tact, As-dur u. s. w. Aber wer hat denn behauptet, dass wir uns dies während des Anhörens sagen müssen, um jene Symphonie schön zu finden? Das Wunderbare des subjectiven Eindrucks der Schönheit ist gerade, dass wir uns weder zu sagen brauchen, worin ihr Grund liege, noch uns es oft sagen können. Vorhanden muss ein solcher Grund allerdings sein! Und nun, Hand auf's Herz! Was ist in der C-Moll-Symphonie anderes vorhanden, als: Andante con moto, $^{5}/_{8}$ Tact, singbares Thema,

Pizzicatoschläge u. s. w.? Wo ist die holde Stimme, die vergebens den Frieden zu bringen trachtet? Was darf in der Musik sein, was nicht Musik wäre? Und wenn Berlioz, um ein Beispiel von Ambros anzuführen, in Romeo und Julie, um ganz äusserliche Ereignisse, den Zank der Diener, den Friede stiftenden Eintritt des Fürsten, den Ball bei Capulets, ja um Romeo und Julie selbst deutlich zu machen, zu Ueberschriften, also zu Worten, nicht zu solchen, die in Ton aufgelöst sind, sondern zu klaren artikulirten Worten seine Zuflucht nehmen muss, hat er da nicht das Gebiet der reinen Musik bereits verlassen?

Um gegen Hanslicks entgegengesetztes Urtheil zu beweisen, im Tonstück falle Inhalt und Form auf keine Weise zusammen, bemerkt der Verfasser, aus dem blossen Formenspiel und der elementaren Kraft der Töne die ganze Wirkung der Musik ableiten sei ebenso, als wollte man die Wirkung eines Gedichtes aus der grammatikalischen und syntaktischen Sprachrichtigkeit, dem rhythmischen Fall der Verse, der Reinheit der Reime und dem elementaren Wohlklang der Sprache z. B. der italienischen deduciren. Nichts kann irriger sein. Wenn die Musik wie Ambros und seine Meinungsgenossen wollen, sich nur dadurch von der Poesie unterschiede, dass sie dieselben Gedanken, welche diese in Worten, in blossen Tönen ausdrückt, dann wäre jener Vergleich allenfalls im Rechte. Aber gerade weil die Musik, wie wir streng festhalten, k e i n e Gedanken ausdrückt, so entspringt der Reiz des Gedichtes, abgesehen von seinen rhythmischen und musikalischen Eigenschaften, hauptsächlich aus dem ihm ausschliesslich eigenthümlichen Element des reinen Gedankens. Wenn ferner, um darzuthun, dass in der Musik in der That, wie in der Poesie bei demselben Wort, so bei derselben Tonstelle alle Hörer dieselbe Vorstellung erhalten, der Napoleonische Invalide angeführt wird, der bei dem triumphirenden Jubelfinale der C-moll-Symphonie: Vive l' Empereur! schreit, so gestehen wir, dass uns dies Beispiel nicht überzeugt, denn ein anderer, vielleicht Ambros selbst würde im gleichen Falle entzückt: Vive Beethoven! geschrien haben.

Hanslicks musikalischer Widersacher ist der Meinung, wer die Musik für tönend bewegte Formen erkläre, könne in die Bezeichnung: heroische, pastorale Musik u. s. w. nicht einstimmen: es gebe

keine heroische „Arabeske,“ kein heroisches „Kaleidoskop,“ kein heroisches „Dreieck oder Viereck.“ Ohne Zweifel gibt es aber einen Rhythmus, der heroischen Bewegungen als solchen eigenthümlich ist, folglich auch tönende Formen, die sich in solchen Rhythmen bewegen und diese verdienen doch wol den Namen heroischer Musik. Von der pastoralen gilt dasselbe. Nur suche man keine Musik, die Romeo und Julie oder einen Ball bei Capulets „ausdrückte.“ Die einzelnen Töne in der Musik, sagt Lessing (Anm. zum Laokoon) treffend, bedeuten nichts und drücken nichts aus. Die Worte dagegen bedeuten für sich selbst etwas. Ein einziger Laut als willkürliches Zeichen drückt so viel aus, als die Musik nicht anders als in einer langen Reihe von Tönen empfindlich machen kann. Und da nicht vollständig. Unser Verfasser räumt selbst ein, dass die Musik Unaussprechliches ausdrücke. Nun wol, so überlasse sie das nur A u s s p r e c h l i c h e der Poesie!

Damit soll, wie sich von selbst versteht, dem eigenthümlichen Werth der Musik nichts genommen, nur von dem ihr a n g e d i c h t e t e n soll sie befreit werden. Ihre allzuguten Freunde sind es, vor denen sie behütet werden soll. Die Wolff'sche Schule stritt darüber, ob Gefühle oder Gedanken vorzüglicher seien, und schätzte danach den Werth der Musik gegen den der Poesie ab. Die Schwärmer zogen die Musik als den Ausdruck des Gefühles, die Nüchternen die Poesie als Ausdruck des Gedankens vor. Dieser Streit währt noch fort und muss, so lang die Musik für den Ausdruck von Gefühlen gilt, ihren Werth von dem Werth dieser letzteren abhängig machen. In dem Mass, als die Gefühle im Werthe sanken, hat die Musik gesucht, sich als Trägerin von Gedanken geltend zu machen. Das ist das Geheimniss der neuesten Bewegungen auf dem musikalischen Gebiet, des Strebens nach Bestimmtheit und Individualisirung der Musik, nach dem „in Ton aufgelösten Wort.“ Dasselbe verdankt seinen Ursprung einer fehlerhaften Psychologie. Der Werth der Musik ist weit entfernt, abhängig zu sein von dem Werthe der Gefühle. Mag dieser steigen oder fallen, jener bleibt sich völlig gleich. Ihr Gebiet sind die Tonvorstellungen, die weder Gefühle noch Gedanken sind. Sie hat ihr eigenes so fest begrenztes Reich, dass Gefühle und Gedanken darin nicht eindringen, wol aber äusserlich aus den verschie-

densten Motiven daran mögen angeknüpft werden. Ihr Streben soll weder auf Gefühle noch auf Gedanken gerichtet sein, sondern auf sich selbst, auf ihr eigenstes Bereich, die Welt der Töne. Ob die Töne Gefühle erzeugen oder Gedanken ausdrücken, ficht ihren ästhetischen Werth so wenig an, als es die ewige Wahrheit berührt ob ihr Bild zu Sais enthüllt wird oder ewig verschleiert bleibt. Felix Mendelssohn hat Recht, wenn er in dem von Ambros citirten Briefe sagt: der Ausdruck der Musik sei gar nicht vag, vielmehr nur zu bestimmt, dass er in Regionen reicht und dort lebt und webt, wohin das Wort nicht nachkann und nothwendig erlahmen muss, aber nur in ganz entgegengesetztem Sinne, als der Verfasser es auslegt. Diese Region sind nicht die Gefühle, wie Ambros wähnt, es ist die Tonwelt, die ihre bestimmten unwandelbaren Gesetze hat und die der Welt des Wortes völlig disparat ist. Dort lebt und webt ein Erfindungsgeist, der auf ganz andere Dinge gerichtet ist als auf Erzeugung von Gefühlen und Ausdruck von Gedanken, die durch Worte kürzer und besser könnten verständlich gemacht werden. Wenn der Compositeur Gedanken auszudrücken hätte, er würfe, je grössere es sind, desto eher ein so unbehilfliches Werkzeug wie die Töne weg und schriebe Bücher statt dessen oder dichtete Verse. Eben weil sein Geist auf Schöpfungen gerichtet ist, die keine poetischen philosophischen politischen industriellen sondern rein musikalische Gedanken enthalten, darum schafft er Harmonien und nur Harmonien. Von ihm verlangen, er solle Gedanken haben, heisst vom Orangenbaum begehren, dass er Birnen tragen solle. Der Musiker braucht keinen andern Geist, als den musikalischen; was er sonst noch besitzt, kommt ihm als Menschen, auch wol als Künstler überhaupt zu gute, nicht als Musiker.

Sehen wir nun was Ambros, den wir durch die rein musikalischen Partien, den grössten Theil seiner Schrift hier nicht begleiten wollen, am Schluss für ein Resultat seiner Bestrebungen zieht. Er stellt die Grenzen der Musik und Poesie als leicht zu ziehen dar. Zunächst ist nach ihm ein formales und ein ideales Moment der Musik zu unterscheiden. Die Grenze des ersteren liegt in der Forderung, dass jedes Einzelglied eines Tonstückes sich nach der rein musikalischen Logik, nach dem bloss formalen Moment vollständig begründen, und

ableiten lasse. Dass dies keine Grenze gegen die Poesie, sondern lediglich eine innere, übrigens auf jedes Kunstwerk analog anzuwendende Compositionsregel ist, leuchtet ein. In ihrem idealen Moment dagegen hält sich die Musik innerhalb ihrer natürlichen Grenze, so lang sie nicht unternimmt, weiter zu gehen als ihre Ausdrucksfähigkeit reicht, d. h. so lange der dichterische Gedanken des Tonsetzers aus den durch sein Werk hervorgerufenen Stimmungen und den dadurch angeregten Vorstellungsreihen, also aus dem Tonwerk selbst verständlich wird und zum Verständniss nicht ein fremdes, mit der Musik selbst nicht organisch Verbundenes herbeigeholt werden muss. Wie weit übrigens diese Ausdrucksfähigkeit geht, wird wol nicht durch irgend eine Grenzcommission zu reguliren sein. So weit der musikalische Laokoon! Wir schlagen um, siehe da, wir befinden uns auf der letzten Seite. Die natürliche Grenze der Musik ist ihre Ausdrücksfähigkeit, die Grenze dieser selbst ist aber nicht zu bestimmen. Man muss gestehen, s o l c h e Grenzen ist es leicht zu ziehen.

Für die Instrumentalmusik.

Der alte Streit der Vocalisten und Instrumentalisten ist noch immer nicht ausgetragen. Kaum ein Drittheil des jüngst (1868) erschienenen umfangreichen Buches von Gervinus: Zur Aesthetik der Tonkunst, ist dem Gegenstand, von dem es den Titel führt, einer ziemlich gesuchten Parallele zwischen Händel und Shakespeare, mehr als zwei Drittheile sind allgemeinen musikalisch-ästhetischen Betrachtungen gewidmet, die sich in die schärfste Verurtheilung der reinen Instrumentalmusik zuspitzen.

Dieselben haben für Wien ein besonderes Interesse, nicht nur weil nach des Autors eigenem Eingeständniss von hier deren „unbefangenste Präconisirung" ausgegangen ist, sondern weil der ehemalige Redacteur der Heidelberger deutschen Zeitung der Versuchung nicht hat widerstehen können, auch aus Wiens Verdienst um die deutsche Instrumentalmusik politisches Kapital zu schlagen. Dass er selbst zugeben muss, die Instrumentalmusik sei eine wesentlich deutsche Erfindung, bringt ihn zwar in eine kleine Verlegenheit. Auch passt es nicht wol in seinen polemischen Kram, dass ein so reiner Instrumentalmusiker wie Sebastian Bach leider kein Wiener gewesen ist. Aber er weiss sich zu helfen. Laharpe hat den Italienern den Gesang, den Franzosen die Dramatik, den Deutschen die Instrumentalmusik zugewiesen. Geht man jedoch auf den Grund dieser Erscheinung zurück, so muss man zwischen der esoterischen Instrumentalmusik der Schule und der mit Kunstansprüchen nach Popularität ringenden genau unterscheiden. In der ersten Rubrik wird Bach untergebracht, der Sprössling deutscher Gründlichkeit und wissenschaftlicher Tiefe, und damit vor jedem Verdacht, mit der andern, der reinen Instrumentalmusik sich befleckt zu haben, für immer gerettet. Diese andere Richtung

aber ist ganz aus der Bildungshohlheit und Inhaltlosigkeit des Wiener Lebens hervorgegangen und, damit ja kein Zweifel bleibe, auf wen diese Worte gemünzt seien, setzt der Verfasser noch ausdrücklich hinzu: bei Haydn und Mozart sei eine Masse ihrer Instrumentalsachen (wie gütig, nicht zu sagen: alle!) eingeständlich im Dienste der vornehmen österreichischen Welt geschrieben, um ihr die lange Weile zu vertreiben. Auf Wien sei diese Kunstgattung zurückgeschlossen geblieben, nur Prag habe sich dem neuen Treiben angereiht, während Berlin ganz laut und Dresden, das wahrscheinlich schon damals im norddeutschen Bunde war, durch Ignoriren widerstand.

Wien, die musikalische Heimath Gluck's Haydn's Mozart's und Beethoven's scheint also auch mit diesen Unheil über Deutschland gebracht zu haben. Gervinus sagt es uns deutlich, dass die Liebe zur Instrumentalmusik mit Flachheit der Geistesbildung auf's Engste zusammenhängt. In dieser Hinsicht ist die ganze romanische Welt, mit der Oesterreich doch sonst so viele Aehnlichkeit haben soll, und auf welche Gervinus anderwärts nicht gut zu sprechen ist, klüger gewesen. Die Italiener waren allzeit dafür bekannt, dass sie die Spielmusik fast grundsätzlich verschmähten, und es war dies ein Stück ihres antiken Charakters. Bei den Griechen hiess sie die leichte leere Musik, wie man ein ödes Land oder eine haarlose Haut oder einen mangelhaft gerüsteten Krieger nannte. Durch die blosse Erhabenheit der Stoffe sind nach Gervinus's Behauptung Genien wie Händel und Bach in's Riesenhafte emporgeschossen; wohin sinke daneben die Instrumentalmusik, die nichts vor sich habe, als das Reich ihrer Träume, eine Wüste von Irrwegen und einen Nebel von Unklarheiten?

Daraus soll folgen, dass nur Vocalmusik wahre Musik sei. Zwar leidet schon dieser Gegensatz zwischen Vocal- und Instrumentalmusik an unleugbarer Schiefe, denn er ruht auf der stillschweigenden Voraussetzung, das menschliche Stimmorgan sei kein Instrument. Die Naturwissenschaft hat längst das Gegentheil bewiesen. Wortlose und mit dem Wort verbundene Musik wäre der richtige Gegensatz. Der Widerwille gegen die Instrumentalmusik gilt daher im Grunde der wortlosen Musik, gleichviel ob sie durch die menschliche Kehle oder durch irgend ein anderes tonerzeugendes Werkzeug

hervorgebracht werde. Wer aber diese verwirft, verurtheilt nicht nur die Instrumental- sondern überhaupt die Musik, denn nur die wortlose Musik ist wirklich und blos Musik; die mit dem Wort verbundene ist mehr als dies, ist entweder Melodram oder Wortgesang.

Ist es nun ungereimt oder ist es nicht, wenn der Vocalist, d. i. der Vertheidiger der mit dem Worte verbundenen, der Instrumental- d. i. der wortlosen Musik zum Vorwurf macht, dass sie mit ihrem einzigen Darstellungsmittel, dem Ton nicht denselben Erfolg habe, welchen die andere durch zwei, durch die Vereinigung von Ton und Wort erreicht? Mit demselben Recht liesse sich der Bildhauer tadeln, der blos durch die Form wirkt, wenn er nicht denselhen Eindruck macht, wie das lebende Bild, bei dem noch die Farbe hinzukommt. Klar ist, dass mit der Vermehrung der Darstellungsmittel auch die ästhetische Wirkung sich vervielfältigen muss, aber auch dessen Gesammteindruck nur die Summe je der besondern Eindrücke und je der einzelnen verbundenen Darstellungsmittel sein kann.

Bei der Vocal-, d. i. bei der mit einem Worttext verbundenen Musik, summirt sich die Wirkung aus den Effecten von Wort und Ton. Sie zu erfinden, erfordert poetische und musikalische Schöpferkraft; sie zu geniessen, nicht blos musikalische, sondern auch poetische Empfänglichkeit. Wer die Begabung des Dichters und Compositeurs in seiner Person vereint, ist ein doppelter Künstler; das Publicum, das musikalische und dichterische Schönheit mit gleicher Leichtigkeit auffasst, gleichsam ein doppeltes Publicum.

Von dem allem tritt sowol bei der reinen Poesie, die nur durch das Wort, wie bei der reinen Musik, die nur durch den Ton wirkt, das Gegentheil ein. Das recitirende Drama fordert kein musikalisch, die Symphonie kein poetisch gebildetes Publicum. In diesem Sinne ist es allerdings richtig, dass, wie Rochlitz bemerkt, bedeutende Sangmusik zum vollständigen Genuss einen namhaften Grad von Ausbildung im Allgemeinen erheischt, denn sie setzt sowol poetische als musikalische Verständnissfähigkeit voraus. Aber daraus, dass Wien, wie aus seiner Theilnahme für Haydn und Mozart erhellt, die letztere besass, folgt gewiss nicht, dass ihr erstere abging, dass es demnach für

bedeutende Sangmusik, Oratorium und Oper, etwa weniger empfänglich gewesen sein müsse, als Berlin, das sich nach des Verfassers Behauptung gegen die reine Musik sträubte, also einen Mangel an musikalischer Empfänglichkeit bewies, der seine Urtheilsfähigkeit in Betreff der Vocalmusik in ziemlich bedenklichem Lichte zeigen würde.

Recitirendes Drama und Symphonie sind einfache Kunstwerke, Oper und Oratorium zusammengesetzte. Aus diesem Grunde tritt bei den letztern ein Umstand ein, der bei den erstern niemals stattfinden kann, die Beziehung des Tones auf das Wort und umgekehrt. Soll die Vocalmusik die höchste ihr erreichbare Vollkommenheit gewinnen, so muss dieses Verhältniss selbst ästhetisch gestaltet, der Ton muss dem Wort und dieses dem Ton entsprechend sein. Textdichter und Tonsetzer müssen einander die Hand reichen, dieser auf das poetisch Nothwendige, jener auf das musikalisch Erlaubte Rücksicht nehmen. Musikalisch gebildete Dichter wie Metastasio und da Ponte haben darum immer die gelungensten Operntexte geliefert; literarisch gebildete Musiker wie Mendelssohn und Schumann haben poetisch bedeutende Texte zur Composition gewählt. Wenn Händel und Bach, wie Gervinus sagt, an der Erhabenheit ihrer Stoffe ins Riesenhafte emporschossen, so gebührt ihrem Geist zunächst nur das Verdienst der Wahl, im Uebrigen sind ihre Werke oft weniger durch ihre Texte, als denselben zum Trotz musikalisch gross geworden. Man braucht nur die häufig an äusserste Abgeschmacktheit grenzenden Texte Bach'scher Cantaten zur Hand zu nehmen, um zu gewahren, wie unbekümmert der Componist verfährt. In dem Hindrängen auf näheres charakteristisches Anschmiegen der Musik an die Dichtung liegt bekanntlich Glucks wesentliches Verdienst um die Reform der neueren Oper. Richard Wagner's Forderung, dass der Operncompositeur sich seine Texte selbst dichten solle, entspringt aus dem Glauben, dass durch die Vereinigung der dichterischen und musikalischen Erfindung in derselben Person die Vermählung des Tons mit dem Wort, aus welcher die Worttonsprache, das Organ des Kunstwerkes der Zukunft geboren werden soll, eine vollkommene sein werde.

Bisher hat diese Hoffnung sich nicht erfüllt. R. Wagner's

eigene Operntexte sind als Dichtungen wenigstens schwach geblieben. Der musikalische Messias, bei welchem das Wort, wie R. Wagner verlangt, sich in den Ton „auflöst“ und auf eine für jeden andern unbegreifliche Weise dabei immer noch Wort bleibt, wird noch erwartet. So lange dieses Tonwort oder dieser Wortton ausbleibt, wird das Verhältniss zwischen Wort und Ton nicht mehr als ein Compromiss sein, bei dem bald das Wort dem Ton, bald dieser dem Worte folgt.

Händel nun wird von Gervinus namentlich deshalb gepriesen und mit Shakespeare, dem Meister der dramatischen Charakteristik, zusammengestellt, weil er in musikalischer Charakteristik das Höchste geleistet habe. Der bei weitem grösste Theil des Buches wird von einer breit ausgesponnenen Classification der menschlichen Gefühle eingenommen und bei deren jedem Belege treffender musikalischer Schilderung desselben aus Händel's Werken angeführt, die wir auf des Autors Versicherung hinnehmen müssen. Händel's Verdienste, die wahrlich nicht erst der Anerkennung bedürfen, anzutasten, wird niemandem einfallen. Eine Thatsache, die Gervinus selbst anführt, wirft aber doch auf die an ihm gerühmte Fähigkeit der Charakteristik des Besondern oder vielmehr auf deren Lober ein seltsames Licht. Händel's Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline, in der das musikalische Bildniss der verstorbenen Fürstin in der Berühmung ihrer einzelnen Eigenschaften, ihrer Anmuth Milde und Wohlthätigkeit in lieblich zarten und nachdrucksvollen Zügen entworfen wird, ist in Deutschland zu einer Art Passion gemacht, diess weibliche Portrait auf Christus übertragen und Text und Musik mit der blossen Veränderung des Sie in Er zu „Empfindungen am Grabe Jesu“ gestempelt worden. Dass dies „ohne Arg“ möglich war und sich bis in die neueste Zeit forterhielt, soll zwar nach des Verfassers Behauptung blos von der herrschenden Gedankenlosigkeit des Publicums sowol als der Musiker vom Fach herrühren, denen für das Tiefste und Geistigste der Macht der Tonkunst leider unter den banausischen Gewöhnungen und abstumpfenden Wirkungen der Instrumentalmusik seit lange her aller Sinn verloren gegangen sei. Uns will es bedünken, dieser Fall mache klar, welche mässige Grenzen der in's Einzelne gehenden Charakteristik insbesondere in der Tonkunst

gestattet seien, wenn sie sich an die Worte eines Textes anzulehnen versucht, der ohne Nachtheil für sie sich mit einem andern vertauschen lässt. Wie wenig dieses Ergebniss der Musik Lust machen könne, um jenes zweifelhaften Gewinnes willen, den ihr die Unterlegung eines beliebigen Textes verheisst, die sichern Vortheile aufzugeben, die ihr der Ton allein, ohne Beihilfe des Worts gewährt, brauchen wir weiter nicht zu erörtern.



Maler und Bilder.

Asmus Carstens. *)

Wie das goldene Zeitalter des deutschen Drama's und der deutschen Oper hat auch das der deutschen Historienmalerei ziemlich lange auf sich warten lassen. Die durch die Stiftung gelehrter und lehrender Kunstakademien in Italien und Frankreich künstlich erneuerte Blüte der bildenden Kunst war in beiden Ländern schon wieder in Abnahme begriffen, als in dem 1728 zu Aussig in Böhmen gebornen Rafael Mengs der erste wieder europäisch berühmte deutsche Maler seit Dürer und Holbein auferstand. Von Rom, wo er, noch Knabe, schon Bewunderung erregte, drang sein Ruf bis nach Spanien, wo ihn der kunstliebende König Philipp IV. wie einen Malerfürsten empfing. Galerien und Kirchen in Rom und Aranjuez wurden mit seinen Werken angefüllt, die Akademien von Dresden und Madrid nach seinen Vorschlägen eingerichtet und die berühmtesten Männer und Kunstkenner der Zeit, der grösste von allen, Winckelmann, voran, ehrten ihn mit dem Beinamen il pittore filosofo. Dieser Name bezeichnet ihn. Zum Kenner war er geschaffen, nicht zum schaffenden Künstler. Wenige haben wie Rafael Mengs den Werth der Antike zu schätzen gewusst, nicht Viele wie er die Vorzüge der classischen Werke der Italiener zu würdigen verstanden. Dadurch, dass er mit dem ganzen Gewicht seines imponirenden Ansehens, durch Lehre und Beispiel auf die ewigen Muster hinwies, die über der Bernini'schen Barockmanier, über dem hohlen Pathos der Franzosen und dem gesuchten Naturalismus der Niederländer fast in Vergessenheit gerathen waren, ist er für seine Zeit, für die Kunst nach ihm und auch für den Künstler, der uns hier beschäftigen wird, von

*) Vorgetr. im österr. Kunstverein den 7. Dec. 1864. Oesterr. Wochenschr. f. Wiss., Kunst u. öff. Leben 1865. VI. Band, S. 34 u. ff.

unschätzbarer Wichtigkeit geworden; seiner eigenen künstlerischen Dürftigkeit hat der Reichthum der Alten nur ein täuschendes Purpurkleid umgehängt. Eine geborne Nachahmernatur, hatte er sich aus den „drei grossen Malern," aus der Compositionsweise Rafaels, dem Helldunkel Correggio's und dem Colorit Titians eine eklektische Manier zusammengetragen, die seine Freunde, selbst Winckelmann, nachsichtig genug waren, für einen Styl gelten zu lassen. Selbst ein Epigone vergangener Kunstepochen, schuf er in seinen durch ihn beeinflussten Zeitgenossen und Nachfolgern, den Fuessli, Tischbein, Oeser, Angelica Kaufmann, Hackert, Füger u. A., ein nüchternes Künstlerthum, das ohne den Geist der Antike von der Nachbildung ihrer Formen die Neubelebung der Kunst hoffte.

Da brachte im Juni 1795 Wielands „Deutscher Mercur" einen ausführlichen Bericht über die Ausstellung einiger Kunstwerke eines deutschen Malers, welche zwei Monate zuvor in Rom im Hause des verstorbenen römischen Künstlers Pompeo Battoni stattgefunden hatte. Dieselben wichen im Styl von allem, was man in Rom von fremden und einheimischen Künstlern bis dahin gesehen hatte, so vollständig ab und brachten, obgleich blosse Cartons, durch Einfachheit, Gründlichkeit und Ideenreichthum auf alle Arten Beschauer eine solche Wirkung hervor, dass der Berichterstatter, damals und noch heute eine der grössten Autoritäten auf dem Felde der Kunstkritik, keinen Anstand nahm, von der Ausstellung derselben eine neue Epoche der Kunst zu verkünden. Der Berichterstatter war Fernow; jene Kunstwerke waren dieselben, deren Nachbildungen vor unsern Augen stehen; der Künstler war Carstens.

Wie mit der ersten Aufführung der Gluck'schen „Iphigenie auf Tauris" zu Paris die classische Zeit der deutschen Oper, wie mit der ersten Darstellung der Lessing'schen „Minna von Barnhelm" durch die Döbbelin'sche Truppe auf dem Berliner Theater die classische Zeit des deutschen Drama's, so beginnt mit jener Ausstellung der Carstens'schen Cartons zu Rom die classische Zeit unserer deutschen Historienmalerei. Die einfache Grösse Glucks hat die Anhänger Piccini's und Hasse's, die Charakterwahrheit Lessings die hohle Rhetorik der Franzosen, der Erfolg jener Ausstellung Carstens' hat jene vorgeblichen Kunstkenner zum Schweigen gebracht, die für den einfachen, schmucklosen und männlichen Styl der Alten die Zeit längst vorbei

wähnten. Die Nachwirkung jener Cartons, welche einst Fernow empfahl, welche Thorwaldsen zum Muster nahm, welche Goethe im Jahre 1804 zuerst beim deutschen Publicum einführte, zieht sich wie ein rother Faden durch die Entwicklung der neueren deutschen Historienmalerei hindurch, welcher den achtsamen Forscher von den Werken unserer Wächter und Koch Cornelius und Genelli, aus den Ateliers unserer Kaulbach und Rahl zurück in die einsame Mühle bei Schleswig auf der fernen cimbrischen Halbinsel führt, die erst seit wenigen Wochen wieder deutscher Boden geworden ist, in welcher am 10. Mai 1754 der Knabe Asmus geboren ward.

Hätte er nicht, wie sein Wandsbecker Namensbruder Asmus omnia secum portans, alles mit sich gebracht, was zum Künstler gehört, weder Zeit und Ort seiner Geburt hätten es ihm zu gewähren vermocht. Denken wir an die wohlmeinenden aber talentarmen Künstler zurück, von welchen der wohlhabende Patriciersohn Goethe in seinem kunstsinnigen väterlichen Hause zu Frankfurt Unterricht empfing, an jenen Seekatz, dem seine Frau zum Modell diente, an jenen Oeser in Leipzig, der ihn im Malen unterwies, und wir werden leicht ermessen, wie viel künstlerische Anregung einem dürftigen Müllerssohn auf dem Dorfe St. Jörgens zu Theil werden konnte. Die nordalbingischen Herzogthümer zählen noch heutzutage nicht zu den Heimatstätten der Kunst; um die Mitte des vorigen Jahrhunderts glichen sie ästhetischen Wüsten. Was in den Dorfkirchen Schleswigs sich von Werken der bildenden Kunst aus dem Mittelalter erhalten hatte, war durch den Sturm der Reformation aus denselben hinweggefegt; in den derben Gemüthern der Landbevölkerung, welcher sein Vater angehörte, füllten Bibel und Gesangbuch das geistige Bedürfniss aus. Die Holzschnitte seiner Fibel waren die ersten Kunstwerke, die er sah; der erste Antrieb zum Zeichnen kam ihm, wie Schillern zum Dichten, Goethe'n zum „Fabuliren", von der Mutter. Diese, eines Advocaten aus Schleswig Kind, besser gebildet und erzogen, verstand sich auf Stickarbeit, zu der sie mit Stift und Pinsel artige Vorbilder entwarf. Ihre Aufmunterung und Beispiel weckte den Darstellungstrieb in dem kaum sechsjährigen Knaben, der bald über der Nachbildung alles dessen, was ihn umgab, Schule und Spielplatz vergass. Der Dom des benachbarten Schleswig, wohin er zur Schule geschickt wurde, reizte zuerst seine

Aufmerksamkeit. Ein darin befindliches Bild von der Hand eines Schülers von Rembrandt, das erste Gemälde, das ihm vor Augen kam, regte die schlummernde Malerseele an. Wie durch magischen Zauber gelockt, klettert er über Tische und Bänke bis zu dem Bilde empor, um das nie geschaute Wunder in der Nähe zu besehen; alles lässt er im Stich über dem Anstarren desselben, seine lärmenden Spielkameraden und sein kärgliches Mittagsbrot; die eisigen Räume des Domes sind von da an sein liebster, bald sein einziger Aufenthalt; eine unwiderstehliche Lust bemächtigt sich seiner, was er erblickt, Menschen, Thiere, leblose Gegenstände auf dem Papier nachzuahmen, und während er über dieser fortgesetzten Beschäftigung in seiner Schule mit der Feder der letzte wird, fühlt er dunkel in sich den wachsenden Beruf, mit Pinsel und Stift einst einer der ersten zu werden.

Der Contrast wirkt schlagend, wenn man diesen von innen herausquellenden Drang des sich entfesselnden Genies mit dem von aussen kommenden Zwang des geschulten Talents vergleicht. Dem kleinen, schon vor der Geburt zum Maler bestimmten Mengs hatte sein Vater, selbst ein guter Emailmaler, im Hinblick auf dessen künftige gehoffte Grösse, in der Taufe den Namen Rafael ertheilt. Kaum im Stande, die Fingerchen zu rühren, gab der Vater ihm und seiner Schwester Therese den Bleistift in die Hand, legte ihnen ein Muster vor, sperrte sie ein und gebot unter ernstlichen Drohungen, bis zu seiner Nachhausekunft dasselbe zu copiren. Unter Furcht und Zittern führte das Kind seine Aufgabe aus; während der Knabe Asmus über seinem geliebten Dombilde sein Mittagsbrot versäumte, musste der kleine Rafael durch fleissiges Nachzeichnen sich das seinige verdienen. Der junge Mengs wuchs in harter, der junge Carstens ohne Schule auf; aber während der letztere schon dreizehnjährig seine Mutter mit Thränen beschwor, ihn zu dem einzigen Maler weit und breit, einem sogenannten „Kunstmaler“ in Schleswig, der viel Arbeit hatte, alles malte, Lehrjungen und Gesellen hielt, für sieben Lehrjahre und jährlich hundert Thaler Lehrgeld „in die Lehre“ zu geben, hatte der kluge Ismael Mengs seinen gleichalten Sohn, da es in Deutschland für diesen nichts mehr zu lernen gab, bereits nach Rom geführt und liess ihn unter gleich strenger Zucht die Statuen

des Vaticans und Rafaels Schule von Athen in Tusch und Farben nachmalen.

Unserem Asmus sollte ein „Kunstmaler" die Malerkunst ersetzen. Aber das Lehrgeld war zu hoch für seine spärlichen Mittel. Der Rath Tischbein in Kassel, das Haupt der bekannten Künstlerfamilie, stand zu jener Zeit als Mensch und als Künstler in vorzüglichem Rufe. Carstens wandte sich an ihn, sandte, er hatte es bereits auf eigene Hand zum Miniaturmalen gebracht, ein Bild als Probe seiner Fähigkeiten ein und bat um Erlaubniss, sein Schüler werden zu dürfen. Tischbein lehnte nicht ab; zwar setzte er gleichfalls eine siebenjährige Lehrzeit fest, die Forderung eines Lehrgeldes aber liess er fallen. Dagegen verlangte er, dass der neu aufzunehmende Lehrling, der künftige Künstler, während der ersten drei Jahre seiner Lehrlingschaft als sein Bedienter fungiren, unter anderem beim Ausfahren hinter der Kutsche stehen sollte. Asmus' Stolz empörte sich gegen den Vorschlag; so willig er um der Kunst willen Hunger und Durst leiden mochte, so unfähig fühlte er sich, ihr seine Ehre zum Opfer zu bringen. Ihm blieb keine Wahl; mit blutendem Herzen gab er dem Zureden seiner Verwandten nach. Während Rafael Mengs, siebenzehn Jahre alt, bereits vom Hofe zu Dresden einen Jahresgehalt bezog, trat Asmus Carstens in gleichem Alter bei einem Weinhändler zu Eckernförde als Küfer in die Lehre.

Es lag etwas Symbolisches in diesem Geschick des künftigen Künstlers. An ihm sollte es sichtbar werden, dass junggährender Wein Fass und Reife sprengt. Er hatte dem Lehrherrn seinen Arm verkauft; sein Herz und sein Kopf gehörten der Kunst. Während er, mit der grünen Schürze angethan, seines Herrn Kunden bediente, brütete er über der Schönheit eines Minerven-Kopfes, des einzigen Kunstwerkes im Städtchen, das ein Bürger desselben aus Italien mitgebracht hatte. Diesen zeichnete er in seinen dienstfreien Stunden unzählige Male ab, daneben alle Bürger, Frauen und Mädchen der Stadt, deren er habhaft werden konnte. Mit „Kröckers wohlanführendem Staffirmaler" in der Hand, dem ersten Malerbuch, das er las, und das seines Lehrherrn Frau ihm als Honorar für ihr wohlgetroffenes Bildniss verehrte, machte er seine frühesten Versuche in Oel und erwarb sich den Ruf eines „geschickten Conterfeiers."

Da fiel ihm eines Tages bei einem Ausflug nach Kiel, wo er Handelsgeschäfte zu besorgen hatte, in einem dortigen Buchladen ein Buch in die Hand, das für Carsten's als Künstler entscheidend geworden ist. Daniel Webb, der Verfasser desselben, war ein feiner Kopf, der in Rom unter Mengs' und Winckelmanns Leitung die Antike und die classischen Italiener studirt hatte. In seinen Betrachtungen über das Schöne in der Malerei, welche Fuessli übersetzte, führte Webb mit scharfem Verstande und vieler Beredsamkeit Winckelmanns Grundsatz durch, dass die Alten wie als Plastiker, so auch als Maler das Höchste erreicht hätten und dass der oberste Zweck der malenden wie der plastischen bildenden Kunst die Darstellung der Schönheit sei. In allen Theilen der Malerkunst, Zeichnung Helldunkel Colorit und Composition seien die grossen Meister unter den Alten, wie Apelles Parrhasius Timanthes und Protogenes nicht minder vorzüglich gewesen, als die grössten unter den Neueren: Rafael Michel-Angelo Correggio und Titian; in der Wahl der Stoffe aus der antiken Götter- und Helden-, Mythen- und Sagenwelt aber hätten sie alle übertroffen. „Ihre Götter“ ruft Webb aus, haben mehr Grazie, Majestät und Schönheit und sind nichtsdestoweniger menschlicher Empfindungen und Leidenschaften fähig! Ihre Helden, ein Alexander, wie ihn Apelles gemalt, den Donnerkeil in der Hand, bereit, ihn auf die rebellischen Nationen abzuschiessen, sind erhaben und pathetisch! Der höchste Zweig der Malerei, das Historiengemälde, durch seine sichtbare Darstellung von Handlungen dem dramatischen Gedicht verwandt, schöpft seine wirksamsten Fabeln wie dieses aus dem Epos und der Tragödie des Alterthums.“

Wie ein Blitz schlug dieses Buch mit seiner feurigen Beredsamkeit in Carstens dämmernde Seele. Eine Welt ging in ihm auf; sein Ideal bekam Gestalt, sein Streben eine Richtung. Was für den jungen Rafael Mengs der Anblick der Antike, die Betrachtung der Werke Rafaels, Michel Angelo's, der Carracci und Guido's gewesen war, das wurde für Asmus die Schilderung des Alterthums, die Kenntniss der Namen denen er hier zuerst begegnete. Die entschiedene Vorliebe, die er von da an für die Griechen hegte, ist eine Frucht des Webb'schen Buches; Winckelmanns Satz, dass in Hellas das

Grab und die Wiege der Schönheit sei, erreichte den deutschen Landsmann auf dem Umwege über England.

Asmus brach seine Fesseln; er wollte Historienmaler werden oder untergehen. Mit dem Rest seines mageren väterlichen Erbtheiles kaufte er sich aus der babylonischen Gefangenschaft in der Weinstube los und schiffte im Herbst des Jahres 1776, zweiundzwanzig Jahre alt, sich nach Kopenhagen ein.

Welches Gefühl, als er hier in der Gemäldegalerie die ersten Werke grosser Maler, als er im königlichen Museum die ersten Antiken, wenn auch nur im Gipsabguss, erblickte, als der vaticanische Apoll, der Laokoon, der farnesische Hercules, der borghesische Fechter, Gestalten, die ihm sein Webb nur wie Luftbilder vorgezaubert, ihm leibhaftig vor Augen standen. Ein Gefühl der Anbetung, das ihn fast zu Thränen bewegte, durchdrang ihn; „es war mir, sagte er später zu seinem Freunde Fernow, als ob das höchste Wesen, zu dem ich als Kind im Dome zu Schleswig oft so innig gebetet hatte, mir hier wirklich erschienen und mein Gebet nun erhört sei.“ Er hatte die Welt gefunden, in der er zu Hause war; für seine ganze spätere Kunstrichtung war es bezeichnend, dass er sich mehr durch die farblose Antike, als durch die Gemälde angezogen fand. Die einfache Grösse, die nackte Schönheit der Formen, die Deutlichkeit und Schärfe des Ausdrucks der antiken Compositionsweise trugen bei seinem unverwöhnten Auge über den Glanz der Farbe und die Reize des Helldunkels den Sieg davon. Täglich und stündlich weilte er bei seinen geliebten Antiken. Den jungen Mengs hatte sein Vater einst täglich am Morgen in den Vatikan geführt und daselbst eingeschlossen, um ihn zum Nachzeichnen zu nöthigen; Carstens pflegte sich freiwillig bei seinen Abgüssen einschliessen zu lassen, um sich an ihnen recht ungestört sattschauen zu können. Sie allein waren sein Studium, sein Umgang, sein Muster, und als er nach zweijähriger ununterbrochener Versenkung mit schüchterner Hand seine erste Composition: „Der Tod des Aeschylus“ entwarf, kündigte die Wahl des Stoffes, der den Prometheus-Dichter verherrlichte, bereits den künftigen Maler der Parzen, der Nemesis und des unerbittlichen Schicksals an.

Hätte er nur schon zu malen verstanden! In der Zeichnung war die Antike, in der Composition sein Liebling unter

den Neueren, der ihm geistesverwandte, aber nur aus Stichen gekannte Michel Angelo sein Lehrer; in Perspective, Licht- und Schattenvertheilung, Colorit, in dem was gelernt sein will von der Kunst, war er ganz auf sich selbst beschränkt. Den Gemälden gegenüber, die er in Kopenhagen sah, reichte sein wohlanführender Staffiermaler nicht aus; ein Oelgemälde, das erste, das er auf Bestellung verfertigte, wurde von dem Besteller auf kränkende Weise zurückgewiesen. Die Akademie zu besuchen, dazu war er lange Zeit zu stolz; er hätte als Sechsundzwanzigjähriger mit der niedersten Classe beginnen und mit halbwüchsigen Knaben auf einer Bank sitzen müssen. Im grossartigen Vertrauen auf eben so neidlose Gesinnung bei anderen, wie er sie selbst besass, ging er lieber gerade auf's Ziel; er legte dem einzigen Professor an der Akademie, vor dem er Hochachtung hegte und der ein trefflicher Colorist war, seine Entwürfe vor, gestand ihm seine Mängel und forderte ihn auf, ihn das Malen zu lehren. Der Professor war überrascht, er erkannte das Talent; als aber Carstens in ihn drang, ihn zum Schüler anzunehmen, sagte er ihm ohne Umschweife: dazu sei es zu spät. In Zeichnung und Composition werde es Carstens noch weit bringen, aber zum Maler sei er zu alt. Er rieth ihm, sich wieder auf den Weinhandel zu verlegen!

Trotz der Härte des Ausspruches hat der Erfolg gezeigt, dass der Professor richtig gesehen hatte. Carstens ist kein Maler geworden im gewöhnlichen Wortverstande, aber in Zeichnung und Composition hat er es weit gebracht. Sein künstlerisches Selbstgefühl war schon zu hoch gediehen, als dass der trockene Bescheid ihn hätte niederschlagen können. „Zeichnung und Composition rief er dem Professor zu, gehören doch mit zur Kunst; das Oelmalen allein ist auch nicht die Hauptsache! Ist denn nicht Michel Angelo einer der Grössten und hat doch zeitlebens nicht in Oel malen gekonnt?“ Er wollte beweisen, dass man ein Künstler werden könne, ohne malen gelernt zu haben; die poetische Erfindung, das Zeichnungselement galten dem trotzigen Jünger von da an als wahre Kunst.

Hatte er früher die Akademie nachlässig besucht, jetzt vermied er sie gänzlich. Was sie ihn hätte lehren können, versagte sie ihm, zum selbstständigen Schaffen bedurfte er ihrer

nicht. Er war fest entschlossen, sich von ihr zurückzuziehen; die Akademie selber kam seinem Vorhaben zuvor. Einem begünstigten Schüler, dem Neffen jenes Professors, war mit Carstens zugleich eine Medaille zuerkannt worden. Asmus verweigerte die Annahme, wenn jene ungerechte Zutheilung nicht zurückgenommen würde. Ein Act solcher Kühnheit — Frechheit nannte man es — war unerhört an der Akademie: der rebellische Carstens ward feierlich ausgeschlossen.

Die reformatorischen Geister des 18. Jahrhunderts standen sich schlecht mit dem Schulzwang. Schiller schmachtete unter dem Drucke der Karls-Akademie; den schwäbischen Organisten Schubart setzte sein Herzog auf den Asberg; den Anführer der heutigen deutschen Historienmalerei jagte die Kopenhagener Akademie als einen Auswürfling fort und zwang ihn, jenseits des Meeres sich eine Heimat zu suchen.

Wo? darauf gab es für Asmus nur eine einzige Antwort. Die leidenschaftliche Sehnsucht nach dem gelobten Lande der Kunst war das Reisefieber der Zeit. Dichter wie Lessing Heinse und Göthe, Componisten wie Hasse Gluck Mozart, Maler wie Mengs Tischbein Hackert wallfahrteten nach Rom. Der Stendaler Conrector Winckelmann hatte den märkischen Sand von seinen Schuhen geschüttelt, um unter dem blauen Aether Hesperiens sich und sein Zeitalter vom Wust ästhetischen Perrückenstaubes zu befreien. Die ewigen Urbilder der Schönheit, die ihm sein Webb nur beschrieben, die er im Kopenhagener Museum nur in Gipsabgüssen gesehen, sollten endlich in ihrer ursprünglichen Gestalt seine dürstende Seele erquicken. Carstens Entschluss stand fest: sein Ziel war der Vatikan.

Für jetzt kam er noch nicht so weit. Es war seine Bestimmung, dass er, was andern in den Schooss fällt, mühevoll und mit schweren Opfern sich erarbeiten sollte. Wie jene ersten Vorboten der germanischen Eroberung, jene Völker von der cimbrischen Halbinsel nur bis an die Schwelle Italiens gelangten, das erst ihren späteren Nachkommen zur Beute bestimmt war, so sollte der Sohn des cimbrischen Chersoneses, wie er sich selbst gern bezeichnete, bei seiner ersten südlichen Wanderung nicht in Rom einziehen, von wo aus einst durch ihn die Erneuerung der deutschen Historienmalerei ausgehen sollte. Carstens kam nur bis Mantua. Seine spärlichen

Mittel, durch übermässige Anstrengung zusammengebracht, nahmen hier schon ein Ende. Ohne Kenntniss der Sprache, ohne Empfehlung, ohne Beschäftigung, blieb ihm nichts anderes übrig, als so eilig als möglich über Mailand und die Schweiz wieder nach Deutschland zurückzugehen. Im nächsten Jahre bereits finden wir ihn wieder in Lübeck.

Aber er liess sich nicht schrecken. „Ich komme auch ohne die Akademie nach Rom!“ schrieb er dem Freunde, der ihm Hoffnung auf ein Reisestipendinm eröffnete, wenn er sich mit den Professoren in Kopenhagen versöhnen wolle. Und er kam nach Rom, freilich erst neun Jahre später, nach einer mühevollen, aber auch früchtereichen Vorbereitungszeit, aus welcher sein durch schwere Prüfungen geübter Künstlergeist zum Genuss der höchsten Schönheit, der Originalantike und Rafaels reif und geläutert hervorging.

Drei Schätze brachte er mit von dem verunglückten Versuche: die Erinnerung an die Werke Giulio Romano's, die er zu Mantua, an Leonardo da Vinci's „Abendmahl“, das er zu Mailand sah, und an die Alpenwunder der Schweiz, die er am Stabe durchwanderte. Die ersten beiden erzeugten in seiner künstlerischen Anschauung eine Veränderung; erst jetzt glaubte er grosse Maler gesehen zu haben. Die feurige Phantasie, die geistreiche Symbolik in den Fresken des ersteren im Palazzo del Te rief seine eigene poetische Ader wach; die scharf abgestufte Charakteristik in den Apostelköpfen des letzteren machte die frühzeitige, durch Webb geweckte Ahnung, dass die Erklärung der dargestellten Handlung aus den sichtbaren Charakteren der handelnden Personen die Seele des gemalten dramatischen Gedichtes, des Historiengemäldes sei, in ihm zur Gewissheit.

Mit der Flucht aus Eckernförde hatte seine erste, mit der Verweisung aus Kopenhagen seine zweite Lehrzeit geendet; mit der Rückkehr von seiner ersten italienischen Reise hebt seine selbstständige Künstlerperiode an. Das Unterscheidende seines Schaffens, die poesievolle Stoffwahl und die charaktervolle Darstellung beginnt sich zu entwickeln; mehrere seiner besten und klarsten Compositionen stammen aus seiner Lübecker und der darauf folgenden Berliner Zeit. Die Dichter und Sagen des nordischen und classischen Alterthums, die Edda und die Ilias, Baldur und Achill, Philosophen wie Plato

und Kant, Humoristen wie Lukian und Aristofanes gaben ihm den Stoff, die Antike Michel Angelo und Giulio Romano das Muster der Darstellung. Unter den drückendsten Nahrungssorgen, während er durch Portraitzeichnen, das ihm „ärger als Holzspalten“ ist, seinen spärlichen Lebensunterhalt gewinnt, schafft er unermüdlich fort, unablässig den Blick auf die höchste Aufgabe der Kunst und auf Rom gebannt, wo die Sonne seiner Griechen ihm aufgehen sollte.

Endlich schlägt seine Stunde. Zum ersten Male in seinem Leben hat der vereinsamte Mann Freunde gefunden, die ihn nicht blos mit Rath, sondern mit Geld unterstützen und ihm nebstbei Gelegenheit verschaffen, eine Arbeit auszuführen, durch die er seinen Namen bekannt machen kann. Der Minister v. Heinitz, unter welchem die Akademie der bildenden Künste stand, wollte im D'Orville'schen Hause zu Berlin einen Festsaal ausmalen lassen; durch die Verwendung seines Freundes, des Baurathes Genelli, des Oheims jenes Malers, welcher noch jetzt der treueste Jünger unseres Carstens ist, desselben, dessen Portrait er in seinem Bauer Strepsiades verewigt hat, wurde der Auftrag, der einzige grössere, den er je erhalten hat, unserem Asmus übergeben. Er wählte den Komus, den Gott des Lebensgenusses zum Gegenstande und erwarb sich durch dessen Ausführung in neun grossen Wandbildern die volle Gunst des Bestellers. Der Minister verlieh ihm eine Professur an der Berliner Akademie und empfahl ihn dem König Friedrich Wilhelm II. persönlich zu einem Reisestipendium nach Italien. Im Juni des Jahres 1792 verliess er Deutschland zum zweiten und letzten Male; er zählte schon 38 Jahre, als es nun endlich nach Rom ging.

Auf der Reise dahin bekam er in Dresden das erste Gemälde von Mengs, dessen berühmte „Himmelfahrt“ in der katholischen Kirche zu Gesicht. Der Gegensatz der alternden und der anbrechenden Kunstrichtung, deren jede gerade dasjenige für untergeordnet hielt, was die andere am höchsten schätzte, konnte nicht schärfer sich äussern. Carstens vermisste an Mengs, was ihm selbst als das erste galt: Poesie der Erfindung, kräftig schönen Styl, aus der Natur des Inhalts geschöpfte Motive, bedeutende Gestalten, lebendige Bewegung, ausdruckvolles Handeln und schöne Einheit des Ganzen. Die Meisterhaftigkeit der malerischen Ausführung gestand er zu

aber man sehe es Mengs' Arbeiten an, pflegte er sarkastisch zu sagen, dass er in seiner Jugend zur Kunst geprügelt worden sei!

Bei ihm selbst hatte sein Vormund, sein Lehrherr und die Kopenhagener Akademie figürlich vergebens das Gegentheil versucht. Dem „Kunstmaler“ und dem Weinhändler zum Trotz war er ein Künstler geworden; der Akademie zum Trotz stand er an der Schwelle des Vatikans. Hier oder nirgends, im Angesichte der echten Antike und Rafaels, musste es ihm gelingen, das Ideal des Historienmalers, das in ihm glomm, zu verwirklichen; er war fest entschlossen, diesem einzigen Zweck alles, nöthigenfalls auch seine kaum gewonnene Stellung an der Berliner Akademie, ja selbst den Fortbezug seines Stipendiums, das seine Unabhängigkeit sicherte, unbedenklich zu opfern.

Nur zu bald sollte sein Wille auf die Probe gesetzt werden. Im Entzücken über Rafael, den er jetzt würdigen lernte, vergass er der Heimat, der Akademie und des Ministers, die von ihm Rechenschaft, Probearbeiten und einen Reisebericht erwarteten. Die zwei Jahre waren um, für die sein Urlaub lautete, der neue Professor dachte nicht an die Heimkehr. Der Minister ward ungeduldig, er drohte mit Einstellung des Gehaltes; Carstens antwortete darauf mit der Ausstellung seiner Werke. Ihr Erfolg sollte entscheiden, ob der Minister Recht behalte, der aus ihm einen Professor, oder er selbst, der aus sich einen Künstler zu bilden gedachte.

Das war jene Ausstellung im Hause Battoni, welche seitdem in den Annalen der Kunstgeschichte eine epochemachende Stellung gefunden hat. Dass die zwölf Cartons, welche dieselbe ausmachten und von denen die meisten im Nachbild vor unsern Augen stehen, durchaus symbolische, dem Alterthum entlehnte Historien behandelten, war eben so bezeichnend, wie, dass es auf derselben kein Oelgemälde gab und die wenigen in Tempera und Aquarell ausgeführten Entwürfe auf jeden selbstständigen Reiz der Farbe verzichteten. Der poetische Stoff, die dramatische Charakteristik und die Formschönheit der Zeichnung sollten allein ihre Wirkung thun; der Achromatismus der Sculptur war, freilich seinem Begriffe zuwider, auf die malende Kunst übertragen.

Das Extrem der poesielosen rief das Extrem der farblosen Kunst hervor; der Armuth an Erfindung bei coloristischer Verschwendung stand der erfinderische Reichthum mit stoischer Enthaltung von sinnlichem Lichtreize gegenüber. Eine neue eminent idealistische Richtung trat analog der gleichzeitigen idealistischen Richtung in der deutschen Musik und Poesie auch in der deutschen bildenden Kunst ans Tageslicht. Die Versöhnung derselben mit der realistischen Richtung, durch welche allein erst die ganze Kunst vollständig wird, blieb späteren Tagen vorbehalten.

Mit Ausnahme eines Einzigen, der seine Palette wegwarf, die Kreide ergriff, und sofort Carstens' treuester Schüler ward, Eberhard Wächters, des späteren Malers des Hiob, waren es nicht die Landsleute, welche den Werth der neuen Richtung gleich anfänglich erkannten. Engländer und Italiener, die angesehensten römischen Maler Camuccini, Benvenuti, der Mailänder Bossi äusserten laut und ungescheut ihre wärmste Anerkennung. Das preussiche Ministerium kündigte ihm seinen Gehalt als Professor auf und forderte überdies den Ersatz aller vom Staate empfangenen Gelder, weil er für sie „nichts geleistet“ habe. Carstens schrieb dem Minister: „er gehöre nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit an,“ schickte ihm sein Anstellungsdecret zurück und blieb einfacher Künstler.

Als solcher begann jetzt seine fruchtbarste Zeit; leider sollte er derselben nicht lange mehr geniessen. In rascher Folge entstanden eine Reihe der trefflichsten Entwürfe, deren Stoffe er zum Theile neueren Dichtern entnahm. Neben Sophokles finden wir Dante's Hölle, Shakespeare, den Goethe'schen Faust. Früher schon hatten ihn einzelne Momente der Argonauten angezogen; er führte jetzt in 24 Blättern eine fortlaufende Reihe von Illustrationen derselben aus, welche von Koch nach seinem Tode im Stich herausgegeben worden sind. Dieser rückte indessen mit starken Schritten heran. Eine schwindsüchtige Anlage, die er von seiner Mutter geerbt und an der er sein ganzes Leben hindurch gesiecht hatte, bildete sich zur rasch zerstörenden Krankheit aus. Von hoffnungslosen Schmerzen gequält und von dem Neid seiner Feinde verfolgt, die gerade um diese Zeit den endlich schwer erworbenen Künstlerruhm ihm in der Heimat zu verkürzen geschäftig waren, fand er doch Musse und Heiterkeit des Gemüthes genug in sich, um,

schon auf dem Sterbelager, mit zitternder Hand seine letzte Composition, die Darstellung des „goldenen Zeitalters der Menschheit“ nach dem Hesiod zu entwerfen. Durch alle Schrecken des Verhängnisses, der Parzen, der Nacht und des Schicksals, der Hölle der Alten und Dante's war seine Phantasie gepilgert, um an der Schwelle des Todes mit dem Bilde des verlornen Paradieses des Alterthums zu enden. Das Werk war noch nicht vollendet, als er am 25. Mai 1798, eben erst vierundvierzig Jahre alt geworden, starb. Ein glücklicher Gedanke gab seinen Freunden ein, die Leiche des Künstlers, mit dem eine neue Kunstrichtung begann, nicht, wie es sonst in Rom bei protestantischen Leichenbegängnissen üblich ist, des Abends bei Fackelschein, sondern des Morgens bei aufgehendem Sonnenlicht an dem antiken Mauerrest der Pyramide des Cestius einzusenken.

Carstens war ein dichterischer Kopf; die Eigenschaft des Poeten, dass er anderes sagt, als er zu sagen scheint, war auch die seiner Gemälde. Die nackte Historie misslang ihm; solche Historien, deren Erzähltes ausserdem etwas bedeutete, zog er allen anderen vor. Nur zweimal, in der Darstellung des Sokrates, welcher dem Alcibiades in der Schlacht von Potidäa das Leben rettet, und in einem Gemälde der Schlacht bei Rossbach hat er sich an der ersteren versucht; beide zählen zu seinen mittelmässigsten Arbeiten. Wenn ihn ein Stoff erwärmen sollte, musste er erst durch das Feuer seiner eigenen oder einer fremden Phantasie hindurchgegangen und von dieser als Bild für irgend einen verborgenen Sinn verwendet worden sein.

Aber er war auch von Haus aus ein bildender Künstler. Zur Darstellung für das Auge, nicht wie der Dichter und Musiker zu solcher für das Ohr, war er geschaffen. Er konnte nur solche Bilder brauchen, die sich sichtbar machen, nur solche poetische Historien, die sich vom Auge wahrnehmen lassen: Symbole und symbolische Historien.

Bild und Symbol ist nicht Eines, obwol alles Symbolische poetisch ist. Nur was sich ohne Beihilfe des Wortes und des Tones, ausschliesslich durch das Auge verständlich machen lässt, taugt für die bildende Kunst; Ueberschriften und Spruchbänder, „Programmenmalerei“ passen ins Kindesalter der Kunst. Ehe das seiner Natur nach Unsichtbare, z. B. die übersinnliche Idee, Gegenstand für die bildliche Darstellung sein kann, muss

es zuvor im Symbol oder in symbolischer Handlung Sichtbarkeit erlangt haben.

Jede religiöse, aber auch jene bildende Kunst, welche abstracte Begriffe, philosophische oder geschichtliche Ideen zu versinnlichen unternimmt, ist auf Symbole angewiesen. Daraus folgt aber weder, dass jede symbolische Kunst religiös, noch dass der Künstler, der sich religiöser Symbole bedient, für seine Person gläubig sein, dass er von der Realität seiner Symbole überzeugt sein müsse. Jene Symbole und symbolischen Historien, in welche des Künstlers eigene oder eine von ihm benützte fremde Dichterphantasie das als solches Unsichtbare oder auf seinem Gemälde wenigstens Ungesehene eingekleidet hat, können erfunden oder wahr, Geschichte oder blosse Erdichtung sein. Rafaels Wandbilder in der sogenannten stanza d'Eliodoro im Vatikan lassen zwar nur die Tempelschändung Heliodors, die Rettung Roms vor Attila durch Papst Leo den Grossen, die Befreiung des Apostels aus dem Kerker wirklich sehen; aber das erste Bild bedeutet die durch Papst Julius II. erfolgte Vertreibung der kaiserlichen Truppen aus dem Kirchenstaat, das zweite die durch Papst Leo X. im Jahre 1513 bewirkte Verjagung der Franzosen aus Italien, das dritte symbolisirt die Befreiung des Papstes nach der Schlacht von Ravenna aus den Händen der Franzosen. In diesem Falle sind wirkliche Thatsachen der Geschichte für andere, ist Sichtbares als Sinnbild für Sichtbares verwandt, während die götterbildende Kunst des polytheistischen Heidenthums erfundene Symbole, Unsichtbares durch Sichtbares darstellt.

Carstens griff zum Symbol als malender Poet, nicht als religiöser Künstler. An die Realität seiner heidnischen Symbole hat er so sicher nicht geglaubt, als die frommen Klostermaler der christlichen Zeit an jene der ihren geglaubt haben werden. Das Symbol als solches war ihm, wie es jedem Dichter ist, ein poetisches Bild, das Wirklichkeit haben kann aber auch nicht, ohne dem Kunstwerk zu schaden. Man hat ihn den Maler des Protestantismus genannt, weil er keine Madonnen und Heiligen malte; mit demselben oder vielmehr mit gleich wenig Recht könnte man ihn den Maler des Heidenthums nennen, weil fast alle seine Symbole demselben entnommen sind. Ihm als Künstler war das Symbol nicht Gegenstand religiöser, son-

dern künstlerischer Verehrung, nicht Zweck, sondern Mittel der Darstellung.

Aber zu tief hatte durch Webb Winckelmann Boden in ihm gefasst, als dass vom künstlerischen Gesichtspunkt, einen anderen kannte er nicht, ihm jede Art der Symbolik gleich viel gegolten hätte. Die Darstellung des Schönen hielt Winckelmann für die einzige Aufgabe der Kunst; das Symbol hatte für Carstens nur den Zweck jener zu dienen, Dazu bedurfte es eines Symbols, das nicht blos bezeichnend, sondern für sich selbst schön, welches als sichtbare Schönheit für das dahinter Verborgene bedeutsam sei, Genüge leiste durch diese Eigenschaft der erzählenden, durch jene der künstlerischen Seite der Historienmalerei. Beides fand er vereint im hellenischen Mythos.

Das Symbol, durch welches das Unsichtbare oder doch unmittelbar Ungesehene mittelbar Sichtbarkeit erhält, soll dem Beschauer durch das Auge und durch dieses allein, ohne Beihilfe eines anderen Sinnes, ohne Wort und Schrift ganz und vollkommen klar werden. Da nun das Sehorgan nichts wahrnimmt, als lineare ebene und körperliche Formen, Licht und Schatten, Farbe, so muss als nothwendige Folge das Symbol nicht nur durch diese Mittel vollkommen darstellbar, sondern es muss überdiess charakteristisch, das Bedeutete aus demselben ohne weitere Erklärung zu errathen sein. Beides vereinigt findet sich nur in der menschlichen Gestalt. Diese selbst als beleuchtete und farbige Körperform spiegelt im Aeussern das Innere, in Miene, Haltung, Geberde die Zustände des Geistes und Gemüthes wie Bedeutetes im Bedeutenden ohne weitere Erklärung in naturgemässer Weise ab. Daher kennt jede künstlerisch verwendbare Mythologie nur menschliche, der hellenische Mythos überdies nur menschlich schöne Symbole. Carstens, der Künstler in Winckelmanns Geist, konnte nur solcher sich bedienen.

Wäre er Bildhauer gewesen, er wäre Thorwaldsens Vorgänger geworden. Einige seiner gelungensten Gestalten, vor allen die Nacht mit ihren Kindern, das verhüllte Schicksal, die Nemesis, die Parzen, die Geburt des Lichtes und der Ganymed zeigen deutlich das plastische Ideal und machen den Eindruck, als seien sie mehr für den Meissel als für den Pinsel entworfen. Eine grosse Idee prägt sich in ihren charakteristischen und grossartigen Formen zugleich auf erhabene und schöne

Weise aus. Symbole abstracter Begriffe, sind es doch keine frostigen Allegorien, sondern sie scheinen beseelte Wesen zu sein. Die Attribute des hüllenden Sternenmantels bei der Figur der Nacht, der umgestürzten und der aufgerichteten Fackel bei Tod und Schlaf, der Geissel bei der Nemesis, des Buches und des Schleiers bei dem Schicksal, der Spindel bei den Parzen, des lodernden Feuerbrandes bei der Geburt des Lichtes sind nicht blosse Nothbehelfe, um an den Sinn der Darstellung zu mahnen. Auch ohne dieselben würden wir aus den stillen Zügen der Mutter, aus dem seligen Schlummer des in ihrem Schoosse gelagerten, aus der taumelnden Schlaftrunkenheit des an ihr Knie gelehnten Knaben das Sinnbild der Nacht, des Schlafes und des Todes herauslesen; wir würden in der unbeweglich sitzenden verhüllten Matrone das unbeugsame Geschick, in der ernsten Frauengestalt, um deren Brauen ein leiser Wehmuthsschimmer schwimmt, die strenge aber gerechte Wächterin des heiligen Strafamts, an den furchtbar schönen Leibern und Mienen der drei das Verhängniss der Sterblichen singenden und webenden Jungfrauen, deren eine im Begriff ist, mit lebhafter Handbewegung den Faden abzureissen, die „am sausenden Webstuhl der Zeit“ rastlos thätigen Göttinnen eben so gut, wie an dem holdseligen Lächeln des fackelschwingenden Knaben den lichtfreundlichen und lichtbringenden Gott und an dem vom Adler zum Himmel entrafften Jüngling das Los der Verklärung des Vergänglichen erkennen. Bei treffendstem Ausdruck und griechischer Formenanmuth herrscht eine göttliche Ruhe in diesen Werken, eine gewaltige Linienführung, vermählt mit hoher Einfalt und Einfachheit der Gruppen, wie sie von allen drei bildenden Künsten am meisten die Sculptur erheischt, deren Aufgabe es ist, das ruhende Sein in schöner körperlicher Form, wie sich Winckelmann ausdrückte, das „klare Wasser der Schönheit“ darzustellen.

Es war natürlich, dass Carstens zunächst diese Richtung nahm. Das Ideal der bildenden Kunst, das ihm durch Webb von Winckelmann kam, hatte dieser von den Werken der griechischen Bildhauer gewonnen. Den Styl griechischer Maler kennen wir nur aus Beschreibungen und unbedeutenden Resten; jener der griechischen Sculptur vertrat in Winckelmanns Augen den der gesammten bildenden Künste. Nach dem Muster der Plastik sollte der Malerei genügen, ein ruhendes Sein mit dem

Scheine der Ruhe und Affectlosigkeit wie der Bildhauer zu schaffen. Selbst die Allegorie, weil sie Begriffe, also ein Unbewegtes veranschaulicht, liess Winckelmann zu und den misslungenen Versuch unseres Künstlers, Raum und Zeit, nach Kant die Bedingungen, durch welche das Anschauen des Sinnlichen erst möglich wird, selbst versinnlichen zu wollen, hat er zu verantworten.

Carstens fühlte doch bald, dass die Historienmalerei noch eine andere Aufgabe habe. Wie die Schilderung beschreibt, die Historie erzählt, hat auch jene nicht wie die Plastik ein bewegungsloses Sein, sondern ein rastlos in Veränderung begriffenes Geschehen dem Auge darzubieten. Mag das Geschehen, das sie versinnlicht, das zu Erzählende selbst sein oder mag es das letztere nur sinnbildlich bedeuten, in dem Punkt treffen die Darstellungen der prosaisch nackten und jene der poetisch bedeutsamen Historie zusammen, dass sie beide für das Auge, also mit sichtbaren Mitteln, Formen, Lichtern und Farben ausgestattet sind, die ohne fremdartige Unterstützung durch Wort und Schrift ihren Inhalt begreiflich machen. Ein Geschehen aber, welches als solches aus wirkenden Ursachen entspringt, wird nur durch Einsicht in diese vollständig erklärt. Soll die Historie, die das Historiengemälde dem Beschauer statt in Worten, in Formen Lichtern und Farben erzählt, diesem nicht blos als eine Begebenheit, sondern als ein durch und durch aus sich selbst verständliches Geschehen erscheinen, so müssen mit derselben zugleich ihre Gründe anschaulich, muss das Hervorgehen gerade dieses Ereignisses aus diesen wirkenden Ursachen einleuchtend gemacht werden. Dies erfolgt, wenn das Geschehen als Handlung dargestellt wird, die wie im Drama aus der jeweiligen Charakterbeschaffenheit der handelnd auftretenden Personen mit innerer Nothwendigkeit abfliesst.

Darin, dass sie Begebenheiten als Handlungen darstellt, liegt die Eigenthümlichkeit der Historienmalerei; ob jene wahre oder erfundene, ob sie geschichtliche Thatsachen oder poetische Symbole seien, thut dabei nichts zur Sache. Die realistische Historienmalerei, welche das wirkliche, wie die idealistische, welche ein mögliches Geschehen darstellt, gehen darin einen Weg. Die dramatische Darstellung einer aus sich selbst motivirten, in sich selbst geschlossenen, sich durch sich selbst erklärenden Handlung,

wie sie Rafael erschuf, ist das wahre einzig der Nachfolge würdige Muster des Historiengemäldes.

Carstens war dieser Meinung, wie sein Biograph berichtet. Einzig aus diesem Grunde gab er in Rom nach langem Kampfe mit sich selbst zuletzt Rafael den Vorzug, den er bis dahin seiner grandiosen plastisch-symbolischen Idealbildungen wegen dem Michel Angelo zugestanden hatte. Von jenen oben angeführten Symbolschöpfungen abgesehen, in welchen die plastische Richtung seines Geistes vorherrscht, gleichen seine meisten und darunter seine reifsten und glänzendsten Compositionen aus der Zeit seines Lübecker, Berliner und römischen Aufenthaltes symbolischen Dramen.

Den Uebergang zu solchen machen unter seinen Symboldichtungen schon die Geburt des Lichtes, die Gruppe der Parzen und Ganymed. Die Stelle der statuarischen Unbeweglichkeit der Nacht, des Schicksals und der Nemesis nimmt die Andeutung einer Bewegung erzeugenden Handlung ein; der Vater des Lichtes weist mit ausgestreckter Hand dem Weltei seine Laufbahn; Atropos zerreisst den Faden; Jupiters Adler trägt den schönen Hirten zum Olymp empor. In gemässigter Form tritt die Handlung auf in der Darstellung der griechischen Helden, welche im Zelte des Achill dessen Erwiederung erwarten, der versammelten Griechen, die dem Gesange des Homer, der fünfzig Argonauten, die in der Höhle des Centauren Chiron dem Citherspiel des Orpheus lauschen. Scenen echt dramatischen Lebens zeigen die Compositionen: Priamus, der den Achill um die Rückgabe der Leiche Hektors anfleht, während die junge Polyxena, von Hermes geleitet, den Helden zum ersten Male erblickt; Socrates, der in einem aufgehängten Korbe wie auf den luftigen Höhen der Speculation schwebend mit dem Bauer Strepsiades disputirt, nach Aristophanes' „Wolken;" die zweimal wiederholte „Ueberfahrt" nach Lukian, wo der nach der Oberwelt lüsterne und aus dem Nachen Charons heimlich entsprungene reiche Megapenthes auf Mercurs Geheiss von dem Cyniker Menipp und dem Schuster Micyll unerbittlich zurückgebracht und zur ferneren Sicherung an den Mast gebunden wird; das Gastmahl des Plato, wo die trunkene Weisheit des verzogenen Lieblings der Grazien, Alcibiades, die weise Nüchternheit des Verständigsten unter den Sterblichen, Sokrates, mit dem Kranze schmückt. Bis an die äussersten erlaubten

Grenzen getrieben herrscht das dramatische Princip in den gewaltig bewegten Gruppen des Kampfes der thessalischen Rossmenschen und des jonischen Bildungsvolkes, der Centauren und Lapithen, der barbarischen Rohheit mit der hellenischen Cultur.

Tief symbolische Bedeutng wirkt in all' diesen Entwürfen mit der sinnlichsten Anschaulichkeit und dramatischen Begreiflichkeit der Handlung zusammen. Letztere wird ohne Anstoss auf die natürlichen Charaktere der Handelnden zurückgeführt; diese selbst prägen in Haltung Stellung und Mienenspiel der Personen mit einer Deutlichkeit sich aus, die jede weitere Erklärung durch Wort und Schrift als überflüssig erscheinen lässt. Jede Vergleichung eines derselben mit der Stelle des Schriftstellers, welche dem Künstler vor Augen schwebte, legt Zeugniss ab für des letzteren Gewissenhaftigkeit. Nicht die geheimste Anspielung des Dichters bleibt unbemerkt: Ungesagtes wird wirksam und in seinem Geiste ergänzt. Wie in der Wahl seiner Stoffe der symbolisirende, offenbart sich in der Charaktererfindung der dramatische Poet; die Seele aller dramatischen Dichtung, die Charakteristik, ist dem Beruf der Historienmalerei gemäss auch die Seele, wo nicht der meisten, doch der besten Carstens'schen Compositionen.

Dennoch war er zu sehr Winckelmann's Geisteskind, um je über der Treue die Schönheit zu vergessen. Brachte der Zweck der Historienmalerei die Wahl vorzugsweise charakteristischer Gestalten, Geberden und Gruppen mit sich, so trug er dennoch vom Plastiker genug in sich, dieselben wo möglich zu schönen zu verklären. In der Form, welche der Grieche dem äusseren Menschen gab, erschien ihm die Idealform der Menschheit überhaupt. „Bei den Griechen, sagte er einst, seien auch die Krieger Helden, bei den Römern erscheine selbst der Held nur als Soldat!“ Während die Künstler seiner Zeit, Franzosen und Italiener, sich meist an die römische Geschichte hielten, wandte Carstens fast allein sich der griechischen zu; während jene, David voran, in's Theatralische ausschweiften, blieb er beim Dramatischen; mitten zwischen den Irrwegen eines in halbverständige Allegorie ausartenden falschen Idealismus und eines mit nüchterner Wiedergabe des Wirklichen befriedigten platten Realismus hindurch brach er einer dem Stoff nach bedeutsamen, der Form nach zugleich idealen und charakteristischen historischen Kunst Bahn.

Wie jeder wahrhaft grosse Mann kannte auch Carstens seine Schwächen. Das Wort jenes Kopenhagener Professors hatte sich ihm tief eingeprägt; er wusste, wenn die Bezeichnung eines Malers poetische Erfindung und malerische Ausführung und in der letzteren neben Zeichnung und Anordnung auch Helldunkel und Colorit begreift, dass er, was die letzten beiden Erfordernisse betraf, kein Maler sei. Mit seiner würdiger Selbstbeschränkung entsagte er dem Anspruch auf das ihm versagte Gebiet; seine Ausstellung in Rom enthielt nur wenige Gemälde, darunter kein einziges in Oel. Ihm kam es nicht in den Sinn, wie es manchen Späteren ergangen ist, diesen künstlerischen Mangel als eine Tugend gelten zu lassen, über die von ihm mit Recht hochgehaltene Poesie des Stoffes, über die glänzende Leistung des Componisten und Zeichners den echt malerischen Werth des Coloristen zu unterschätzen. Er wäre mit Mengs, der „meisterhaft malte," darin einverstanden gewesen, dass nur Composition Zeichnung und Farbe zusammen die ganze Malerkunst ausmache; von der Historienmalerei forderte er, dass sie noch überdies Dichtkunst sei: malerisch schöne Darstellung poesievoller Historie.

Die Poesie war es, was Carstens an seinen Vorgängern vermisste; die poesievolle Historie hat er, mindestens auf seine deutschen Nachfolger vererbt. Wie sie auch sonst auseinandergehen mögen, ob sie die Poesie der alten oder der neuen Zeit, ob sie die Ideen der Kirchen- oder der Weltgeschichte malen, darin stimmen alle grossen deutschen Künstler nach ihm überein, dass nur die bedeutende Historie verdiene, gemalt zu werden. Darin aber, dass manche dergleichen wol zu zeichnen, nur wenige mit Glück auch zu malen verstehen, darin liegt auch noch heute der Keim idealistischer und realistischer Kunstrichtung und nur aus beider Durchdringung kann die volle Kunst hervorgehen.

Poesielose Malkunst und poesievolle Zeichnenkunst, das ist in kurzen Worten der Gegensatz zwischen den zwei grössten deutschen Historienmalern des 18. Jahrhunderts. Werfen wir zum Schluss einen Blick zurück auf die Gunst, welche den einen, das Schoosskind des Glückes, von der Wiege am Hofe zu Dresden bis zum Grab an Rafaels Seite im Pantheon begleitete, auf das Misgeschick, welches den anderen, das Stiefkind des Geschickes, von der Mühle im Norden bis an die ein-

same Stätte neben Shelley an der Pyramide des Cestius verfolgte. Mengs, um dessen Besitz Italien mit Deutschland, Spanien mit Italien stritt, hat alle Galerien Europa's mit seinen Werken, und die Welt, die so gern dem Erfolge glaubt, mit seinem Ruhm erfüllt. Asmus Carstens, den seine eigene Heimat und die Akademie, deren Stolz er hätte sein sollen, verleugneten, hat mit geringer Ausnahme keine Wand und keinen Gönner gefunden, die es ihm möglich gemacht hätten, die Fülle seiner Ideen, deren Reichthum ihn fast erstickte, im Grossen auszuführen. Die stolzesten Paläste der Welt, die Halle des Escurial und der vaticanischen Bibliothek helfen Mengs Pinsel verewigen; die schlichten grauen und mit Leimfarben illuminirten Cartons, welche Carstens hinterliess, ruhen (1864) in den mässigen Schränken der bescheidenen Weimar'schen Bibliothek, den Blicken der Kunstfreunde mehr entzogen als entschleiert.

Gleichwol am selben Ort, der auch Goethe's und Schillers irdischen Nachlass birgt. Wie aus den Hainen der Ettersburg der Schatten der taurischen Iphigenie durch die deutsche Literatur, so weht aus den Mappen der Carstens'schen Cartons ein „Nachhall der Griechen“ durch die deutsche Kunst. Gluck, Lessing und Carstens waren die Bahnbrecher des neuen Geistes; die Oper hat ihren Mozart und Beethoven, das Drama seinen Schiller und Goethe gefunden, den Vollender des Weges, den Carstens zuerst betrat, dürfen wir ihn noch erwarten? Dem Vater der Oper und jenem des Drama's hat die Nation längst durch eherne Standbilder ihren Dank gezollt; dem lange vergessenen Begründer der Historienmalerei setzt in diesem Augenblick die deutsche Kunstgenossenschaft in seinem Geburtsdorf St. Jörgen einen einfachen Denkstein.

Rahl's Griechenbilder. *)

Von Carstens und seinen Jüngern und Gesinnungsgenossen Eberhard Wächter, Koch, Schick, Cornelius, Genelli führt ein Pfad direkter Geistesverpflanzung herab auf Carl Rahl, der 1865 zu Wien in voller Manneskraft starb. Mit ihnen hatte er die Liebe zum hellenischen Alterthum, den classischen Formensinn, die Neigung und die Gabe zu energischer Charakteristik und tiefsinniger Symbolik gemein, die Meisterschaft der Technik und der lebensfrohen Lichtwelt vor ihnen voraus. Gleichen die Werke der erstern ernsten Säulenheiligthümern im einfachen Marmorglanze, so prangen die seinen gleich heiteren Tempelhallen in polychromatischem Farbenschmuck.

Reiche hellenische Handelsherrn zu Athen und Syrakus liessen einst von Polygnot und Zeuxis ihre Speisesäle und Schlafgemächer mit Wandgemälden zieren; andere griechische Banquiers zu Athen und Wien haben Rahl's „Griechenbilder" ins Dasein gerufen. Freiherr von Sina bestellte bei ihm vier grosse Staffeleigemälde, Scenen aus der griechischen Sage darstellend, und übertrug ihm die Ausführung eines Frieses für die Aula des von ihm projectirten Universitätsgebäudes zu Athen. Die Familie Todesco stellte wie einst der römische Chigi seinem Freunde Rafael Wände und Decke des Casinos am Tiber, so den Saal und die Gemächer ihres zu Wien am neuen Opernplatze erbauten Palastes dem Künstler zur Verfügung.

Die Ausführung des Frieses wurde zuerst durch bekannte politische Ereignisse, dann durch des Künstlers vorzeitigen Tod

*) Presse 1864, Nr. 124, Augsb. Allg. Zeit. 1865, Nr. 188.

unmöglich gemacht; jene mythologischen Gemälde und der Wandbildercyklus des Todesco'schen Palais, von seiner eigenen Hand vollendet, bilden seitdem eine Hauptzierde der an Kunstschätzen im öffentlichen wie im Privatbesitz nicht dürftigen Kaiserstadt.

Der Entwurf des athenischen Frieses und jene vier Staffeleigemälde erschienen zuerst auf der grossen Ausstellung der k. Akademie der bildenden Künste zu Wien im J. 1864.

Der Künstler hatte sich dazu keine geringere Aufgabe gewählt, als die gesammte Entwicklung des griechischen Geistes, Anbruch Blüthe Verfall, sowie seine Wiederbelebung durch die neubegründete Hochschule zu Athen in fortlaufendem Zusammenhange darzustellen. Dasselbe hat Rafael in der Schule von Athen, Kaulbach in Bezug auf den Geist der neuern Zeit in dem Zeitalter der Reformation, Delaroche in Bezug auf die gesammte Kunstgeschichte im Hemicycle der École des beaux-arts versucht. Alle drei stellten die Repräsentanten, welche verschiedenen Zeitaltern angehörten, nichtsdestoweniger nebeneinander und hoben dadurch das charakteristische Merkmal der geschichtlichen Zeitfolge der Personen und Schulen im Bilde auf. Rahl behält dasselbe, wie die Natur des architektonischen über die Wand hinlaufenden Friesbandes es gestattet, bei und dies gibt seiner Anordnung einen bemerkenswerthen Vorzug vor den Ideen seiner Vorgänger.

Phidias am Parthenon, Thorwaldsen im Quirinal haben den architektonischen Fries zur Darstellung von Zügen Hintereinanderwandelnder, jener des Panathenäen-, dieser des Alexanderzuges benützt. Derselbe schickt sich, weil er von den fortschreitenden Blicken selbst erst nach und nach übersehen zu werden vermag, vorzüglich zur aufeinanderfolgenden Abbildung hintereinanderfolgender geschichtlicher Entwicklungsperioden. Mit genialem Griff hat der Künstler der ihm vorgeschriebenen Localbedingung die Seite abgesehen, wo sie für seine Aufgabe, eine Entwicklungsgeschichte zu veranschaulichen, zum Vortheil werden musste; die Succession des Frieses erlaubte ihm, succedirende Zeiterscheinungen auch in succedirenden Gruppen und Personen am Faden der Zeitlinie aufzureihen.

Eine allegorische Gruppe an der dem Eingang gegenüber befindlichen Schmalseite des Saales zeigt den König Otto, den Gründer, inmitten der einzelnen Wissenschaften der Hochschule.

Links von der Pforte, an derselben Wand mit ihr, versinnlicht Prometheus, der den von ihm geformten Menschen das belebende Feuer vom Himmel bringt, den Ursprung, rechts davon der Apostel Paulus, der in Athen dem Volk von dem unbekannten Gotte predigt, den Beschluss des hellenischen Alterthums. Beide Langseiten entwickeln in einer Doppelreihe von Scenen die aufeinanderfolgenden Stadien der griechischen Bildungsgeschichte. Am Anfang der einen begründet Minos, der erste, vollendet am Endpuncte derselben Solon, der weiseste Gesetzgeber von Hellas, dessen gesellschaftliche Ordnung, indem er seine in Stein eingegrabenen Gesetze von dem athenischen Volk, unter dem wir Miltiades, Aristides und Themistokles erkennen, beschwören lässt. Den Raum zwischen beiden füllen der Dichter Homer, der den Griechen „ihre Götter gemacht", die Philosophen Pythagoras und Thales, welche die Seele, der Arzt und Heilkünstler Hippokrates, welcher zuerst den Leib zu heilen lehrte. Die entgegengengesetzte Langseite eröffnet Herodot, der erste Geschichtschreiber, schliesst der gelehrte Halbbarbar Ptolemäus Philadelphus, der erste Bibliophile Griechenlands, der Gründer der alexandrinischen Bibliothek und Wächter der ererbten Literaturschätze in einer Zeit, die selbst nichts mehr zu produciren verstand. Herodot gegenüber, der zu Olympia gekrönt wird, lehnt in sinnender Stellung der dreizehnjährige Thukydides, sein künftiger Rival, in welchem der Kranz seines Vorgängers die Lust zur Nacheiferung anregt. Im Mittelraum zunächst an diesem hält der Naturphilosoph Anaxagoras, der Freund und Lehrer des Perikles, von diesem und seiner Gemalin Aspasia, dem Tragiker Sophokles, dem Weisen Sokrates und dessen Schülern Antisthenes Platon und dem jungen Alcibiades umgeben, die Himmelskugel in der Hand, einen Vortrag über Astronomie, während der Vater der Geometrie, Euklides, in Nachdenken vertieft, Figuren in den Sand zeichnet. Dem geschichtlichen Gange gemäss, der auf die voranfliegende Idee die langsam aber sicher sich fortbewegende Erfahrung folgen lässt, sehen wir in der nächsten Gruppe den Naturforscher Aristoteles, der an einem Cadaver Anatomie demonstrirt. Unter seinen Zuhörern gewahren wir neben seinem welterobernden Zögling, dem grossen Alexander, seinen Schüler Theophrast, den Vater der Botanik. Der Umkreis der Künste und Wissen-

schaften ist damit erschöpft; das Fackellicht, welches der Vater der Menschen dem Himmel entrissen hat, weicht in der Predigt des Paulus in Athen dem sanften Glanz des neuen Evangeliums.

Dieser umfassenden Idee war nur ein echter, auf der Höhe unserer Zeitbildung stehender Künstlergeist gewachsen. Verräth sich in Art und Weise der inneren Durchbildung der Denker und Kenner der Welt des hellenischen Alterthums, so zeigt die Art und Weise der äusseren Durchführung einen classischen Formen- und Farbensinn. Ohne Schein von Zwang sind die einzelnen Gruppen gesondert und verknüpft; den für die Freiheit Athens verhängnissvollen Uebergang von dem Freistaat des Perikles zu dem Weltstaat Alexander's symbolisirt wunderbar treffend die mit gebeugtem Haupt einsam in die Verbannung wandernde Klagegestalt des letzten Volksredners Demosthenes. Charakteristik Bewegung und Stellung der Figuren bieten die reichste Abwechslung; in der Tiefe der Gruppen ist das Gesetz des Basreliefstyls, dessen Stelle der Fries vertritt, gewissenhaft festgehalten. Die historischen Gestalten sind kenntlich individualisirt; in dem jugendlichen Helden, der auf den Speer gestemmt, den Gesängen Homer's lauscht, hat vielleicht nicht blos der Sänger das Urbild seines Achills erschaut. Das lebhafte Colorit, vom matten Goldgrund gehoben, hat eine blendende Frische. Es bringt umsomehr eine der architektonischen Bestimmung dieser Malerei angemessene Wirkung hervor, als die Architectur eine in reinen Farben-Accorden sich ergehende Harmonie nicht blos erlaubt, sondern fordert.

Wie jeder eigentliche Maler, der nicht blos Erfinder oder Zeichner ist, befand sich Rahl hier in seinem Elemente. Der Carton allein machte in seinen Augen kein malerisches Kunstwerk, so wenig wie der Rhythmus ein musikalisches. Mit Bewusstsein und Absicht Colorist opferte er weder, wie die Naturalisten thun, die Schönheit der Farbe ihrer doch niemals erreichbaren Naturwahrheit, noch, wie „Schönfärber" zu thun pflegen, der einzelnen Farbe die Farbenharmonie. Die vier grossen Staffeleibilder, die „Befreiung der Andromeda," die „Rettung der Iphigenie", die „Entführung der Helena" und der „Raub des goldenen Vliesses", sind dafür sprechende Beweise. Der Farben-Effect der Gewänder des Paris und der Helena (der grosse Farbenmolldreiklang) mahnt an die besten Zeiten

italienischer Kunstblüthe. Dieser verwandt war auch seine Vorliebe für die heroischen Sujets, für die pyramidenförmige Zuspitzung der Composition, für den athletischen Gliederbau und für die an weiblichen Körpern oft zu colossalen Formen. Letzterer Umstand beeinträchtigt zum Theil den Genuss der sonst reizvoll gedachten Entführungsscene, wo Venus über den Fliehenden schwebend mit ausgebreitetem Mantel das Liebespaar vor den spähenden Blicken der Verfolger schützt. Im Begriff, die zum Schiffe führende Treppe hinabzusteigen, scheint die Treulose nochmals vor dem entscheidenden Schritte zurückzubeben; der bereits auf der Stufe befindliche Paris winkt ihr auffordernd mit den Augen. Ein Hauch aus der classischen Luft der Italiener weht aus diesem Bilde; Rafael's Lieblingsschüler, der heitere etwas keck sinnenfrohe Giulio hätte dasselbe erfinden können.

Wie hier bekannter Stoff in schön erneuerter Form wiedergeboren, so ist durch die Wandgemälde im Hause Todesco der cyklisch darstellenden Kunst im buchstäblichen Sinn ein neues Stoffgebiet erobert worden. Einer der Haupteinwände, welche man gegen die Wahl antiker Stoffe zum Vorwurf der modernen Kunst zu erheben pflegt, geht davon aus, dass der Vorrath an solchen vollkommen erschöpft und jede Behandlung derselben nothwendig Wiederholung sei. Könnte man nun gleich durch zahlreiche Beispiele belegen, dass weder die Dichtkunst noch die Plastik und Malerei des Alterthums Anstoss daran genommen haben dieselben Stoffe mehrfach und immer wieder in neuer Form zu behandeln, so muss doch eine Darstellung aus der antiken Welt, die auch dem Stoffe nach neu ist, selbst jenen Genüge thun. Eine antike Mythe der Art, von welcher bisher wol vereinzelte Momente zur bildlichen Darstellung Anlass gaben, welche aber noch niemals, weder in alter noch neuerer Zeit, in ihrem ganzen Umfang, wie es eben mit der Trojaner-Sage wiederholt geschah, cyklisch ausgebeutet worden, ist die Paris-Mythe. Dem Urtheil des Paris begegnen wir allerdings häufig auf Werken der alten und neuen Kunst; auch andere Momente der Sage, z. B. die Ueberredung der Helena, die Abfahrt von Sparta, findet man auf Basreliefs und Vasengemälden der Sammlungen von Berlin und Neapel versinnlicht. Die Erschöpfung des ganzen Reichthums derselben jedoch, welche schon dem Alterthum ihrer Tiefsinnigkeit wegen zu den

verschiedenartigsten Auslegungen Anlass gab, hat sich die Kunst fast unbegreiflicher Weise bis auf die Gegenwart entgehen lassen.

Wien, das an monumentalen Kunstwerken, mit seiner politischen Bedeutung verglichen, immer Mangel gelitten hat, kann stolz darauf sein, dass ein Wiener Maler dieses unvollendete Werk der Griechen zu Ende geführt, und ein Wiener Bürger ihm dazu das Innere seines Hauses geliehen hat. Das palastähnliche Wohnhaus, welches die Frucht seines Pinsels beherbergt, hat den beneidenswerthen Vorzug, auch ein wohnlicher Palast zu sein, gleich weit von der fröstelnden Kühle der Prunksäle des Südens wie von der kleinbürgerlich beengten Luft getäfelter Putzstuben des Nordens entfernt. Das Aeussere desselben ist von fremder Hand; der heitere Eindruck der von Rahl's Freunde Hausen decorirten mässigen in Gold und Farben ruhig leuchtenden Räume, welche nirgends die Grenze bequemer Benutzbarkeit überschreiten, entschädigt für die halbhelle, in schwerfälliger Wendung gedrückt aufsteigende Treppe. Jedes Gemach trägt an der Decke das Symbol seiner Bestimmung; im Boudoir der Frau vom Hause begegnen uns die Sinnbilder der weiblichen Tugenden, im Arbeitscabinet des Hausherrn jene seiner geschäftlichen Thätigkeit. Den Plafond des Tanzsalons schmücken die lebhaft und anmuthig bewegten Gruppen der Horen als der bekleideten, und der Charitinnen als der unverhüllten Grazie; von jenem des Musik- und Conversationszimmers grüssen den Fremden die schwebenden Paare des mit Anteros um den Kranz ringenden Eros und der burlesken Puttengestalten von Komus und Momus mit Fackel und Handtrommel. Schwieriger ist es die Beziehung zwischen der Bestimmung des an die vorigen anstossenden Speisesaals und der Paris - Mythe, welche den Gegenstand seiner malerischen Ausschmückung bildet, zu entdecken. Wie alle übrigen Räume, ist auch dieser kein Schaugemach, sondern dem wirklichen Gebrauch, fröhlichem Sinnengenuss gewidmet; der Schlüssel zum Verständniss des inneren Zusammenhanges zwischen dem Zweck des Saals und der Wahl einer Bilderzier muss in der S i n n l i c h k e i t liegen. Bekanntlich spielt nun in der Geschichte des Paris letztere die erste Rolle, wir mögen das Wohlgefallen an der Schönheit als schönem Schein, oder das Streben nach dem Besitz des schönen Objects als sinnliches Begehren ins Auge fassen. Das

Urtheil des Paris zeigt uns den Jüngling wie er, vom schönen Schein und dem Verlangen nach dem Besitz der schönsten Frau geblendet, der Schönheit mit Zurückweisung der Weisheit und Herrschermacht den Vorzug gibt, also die Harmonie zerstört, welche nach echt griechischer und zwar Platonischer Vorstellung zwischen der Sinnlichkeit Einsicht und Willenskraft (Begehren, Wissen und Wollen) herrschen soll. Folge dieser Zerstörung ist durch Verstand und Willen ungebändigte masslose Sinnlichkeit, welche als Leidenschaft zwar stark, ja alles überfluthend, verglichen mit der auf Vernunft begründeten Energie des sittlichen Wollens aber eben so sehr schwach ist und als zügellose Begierde sich selbst ins Verderben stürzt. Träger derselben ist Paris, dessen Natur ein wunderliches Gemisch von Held und Feigling, von tollkühner Verwegenheit und kleinlicher Furcht zeigt, je nachdem es die Befriedigung seiner sinnlichen Gelüste oder mannhafte Thaten gilt. Bei jenen kennt er nicht sittliche noch räumliche Schranken, wie er denn die Frau eines andern aus weiter Ferne nach Troja entführt; bei diesen flüchtet er sich gern hinter scheinbare Vorwände, und erlegt den Achill aus dem Versteck mit dem ferntreffenden Bogen. Die Gefahr, welche aus dieser Wesensanlage ihm und andern droht, kündigt sich schon vor seiner Geburt in prophetischen Träumen an. Das Gefühl seiner Mutter, dass sie einen Feuerbrand gebähre, welcher ganz Troja in Flammen setzt, wird von den Wahrsagern (nach einigen Aesakus, nach andern Kassandra, nach Pausanias die Seherin Herophile) dahin ausgelegt, dass der Neugeborne der Stadt grosses Unheil bereiten werde. Dies zu verhindern, wird das Kind auf dem Berg Ida ausgesetzt; aber das über Troja verhängte Schicksal will, dass es daselbst von einer Bärin gesäugt, am Leben erhalten, von Hirten gefunden und auferzogen wird. Zum Jüngling erwachsen, wird er als Hirt auf dem Ida von den Göttinen zum Schiedsrichter und von der Tochter des Flussgottes Xanthus, der Nymphe Oenone, zum Gemahl gewählt. In jeder der beiden Beziehungen verräth er den Grundzug seines doppelseitigen Naturells, indem er als Richter durch das Versprechen der schönsten Frau sich bestechen, als Gemal von seiner heilkundigen Gattin sich das Versprechen geben lässt, sie werde bei jeglicher Verwundung ihn zu heilen im Stande sein. Durch diese Verheissung fühlt er sich sicher,

durch jene zu waghalsigen Unternehmungen gereizt. Wenn er, wie bei der Vertheidigung der ihm anvertrauten Heerde gegen Räuber, wirklich tapfer ist, so geschieht es, weil diese ihm seinen Lieblingsstier, das schönste Stück seiner Heerde, entführen wollten. Bei den Kampfspielen zu Troja, in die er sich unerkannt gemischt hat, zeichnet er sich zwar durch Behendigkeit aus und übertrifft seine Brüder, den tapfern Hektor und den weisen Deiphobus, in nichtigen Künsten: wie beide aber erzürnt und eifersüchtig zum Schwert greifen, flüchtet er zum Altar und ruft Zeus Herkeios zum Retter an. Es ist tiefbedeutend, dass seine Schwester Kassandra ihn gerade bei dieser Gelegenheit, da er den Schutz, statt von sich, von höhern Mächten erwartet, als ihren todtgeglaubten Bruder Paris erkennt. Dem Tode zum zweitenmal entronnen und in seine Familienrechte wieder eingesetzt, treibt seine ungezähmte Begierde ihn und sein Haus seinem Verhängniss entgegen. Wie er bei seinem Gastfreund Menelaos in Sparta dessen Gemalin Helena, das schönste Weib der Erde, erblickt, ist seine eigene schöne Gattin, die Flussnymphe Oenone, sogleich über der schönern des Freundes vergessen. Heimlich, wie seine Abneigung gegen offenen Kampf, taub gegen die Stimme der Sitte und Vernunft, wie seine alles verschlingende Sinnlichkeit es mit sich bringt, entführt er die Beute unter dem Schutz der Nacht und des Liebesgottes. Während er sich der auf hinterlistige Weise in seinen Besitz gelangten Schönheit freut, verschwören sich die von ihm verschmähten Göttinnen, verbünden sich Klugheit und Thatkraft zum Untergange seiner Vaterstadt. Das Glück scheint ihm günstig. Was der klügste und tapferste seiner Brüder umsonst versucht, gelingt ihm, dem schönsten. Er, der Weibischste unter den Troern, tödtet den Männlichsten unter den Griechen durch einen Pfeilschuss in die Ferse im Tempel des Thymbrischen Apollo. Dafür trifft ihn, der haarscharfen poetischen Sühne gemäss, gleiches Schicksal durch den nie fehlenden Pfeil des Herakles von Philoktets Geschoss. Sterbend entsinnt er sich des Versprechens seiner verlassenen Gattin, und jammernd fleht sein greiser Vater die Schwergekränkte an, dem Unseligen das Leben zu erhalten. Im Streit zwischen Liebe und Rachelust siegt die letztere; aber kaum ist der Urheber des Troischen Brandes unter den unauslöschlichen Flammen des verzehrenden Pfeilgiftes verschieden, so gibt die

Rächerin, von Reue und Sehnsucht übermannt, durch den Strang, oder nach andern in der Gluth seines Scheiterhaufens sich freiwillig den Tod und schliesst die schuldvolle Tragödie der Sinnlichkeit zum poetischen Kunstwerk ab.

Diesen Stoff, dem sich wenige Mythen an tiefer Symbolik wie an zwangloser Kunstform vergleichen, für die bildende Kunst gewonnen zu haben, ist kein geringes Verdienst. Mit richtigem Tact hat der Maler die Darstellung der den Mythos beherrschenden Ideen von jener der in demselben erzählten Ereignisse räumlich und formell getrennt: jene, welche nur mittelbar, durch Symbole, veranschaulicht werden konnten, an die Decke, den Abschluss, diese, welche unmittelbar Geschehenes abbilden, an die Wände, den Einschluss des Raumes, verwiesen, in der Haltung beider aber den Gegensatz zwischen ruhigem und bewegtem Compositionsstyl beobachtet. Am Plafond bildet das Urtheil, der Knotenpunct der Handlung und zugleich der symbolische Ausdruck der leitenden Idee, das ovale Mittelbild, in den vier Ecken umgeben von den bezeichnenden Gestalten der den Verlauf der Fabel bewachenden Gottheiten, der jugendlichen Hoffnung, dem lachenden Glück, dem düstern Schicksal und der rächenden Vergeltung. Zwischen denselben, an den Schmalseiten, die Zwischenräume füllend, Eros und Nike, die allenthalben, zuletzt noch im Selbstmord Oenone's, triumphirende Liebe, das treibende Motiv, an den Langseiten schwebend Eris mit Fackel und Apfel und das trauernde Ilion an der Seite des heimischen Flussgottes, Anfang und Ende des Trauerspiels. Die Darstellungen der geschichtlichen Vorgänge, zu welchen der Mensch nicht wie zu den leitenden Mächten den Blick nach aufwärts zu richten nöthig hat, bilden einen an den drei nach innen gewandten fensterlosen Wänden des Saals unter dem Gesimse fortlaufenden, von Säulenstellungen unterbrochenen Fries, welcher der Zeitfolge gemäss mit der Geburt des Paris beginnt, mit dessen Tod schliesst, während die symbolischen Bilder der Decke nach dem Verhältniss ihrer Bedeutungen räumlich angeordnet sind. Zwischen jene sind nacheinander die Auffindung des Paris durch die Hirten des Priamos, seine Liebe zu Oenone, sein Kampf mit den Räubern, seine Erkennung durch Kassandra, die Entführung der Helena, der Tod des Achill und die Verwundung des Paris eingeschoben.

Paris, welchen Homer unvergänglich mit den Worten gekennzeichnet hat: (Il. II. 139).

„Weichling, an Schönheit ein Held, weibsüchtiger schlauer Verführer"

erscheint in Rahls Compositionen der Statue Euphranors ähnlich, von der Plinius rühmt: sie habe den Richter der Göttinnen, den Gemahl der Helena, und dennoch den Tödter des Achill zugleich verrathen. Wunderbar ausdrucksvoll, eine echte Gestalt der Renaissance, erscheint in dem Hauptbilde Miene und Haltung des Mercur; in den drei Göttinnen stuft sich die Schönheit charakteristisch von ehelicher Strenge und jungfräulicher Herbigkeit zu lustathmender Sinnlichkeit ab. Beide erstere vereinigt die rächende Geliebte und liebende Rächerin Oenone; das Verführerische der letztern spiegelt sich in der Verführten ab. Von antiker Hoheit ist in der Erkennungsscene Kassandra, von rührender Wahrheit in der Sterbescene Priamos' Gestalt; der über Leichen und Waffen fortstürmende Streitwagen Philoktets entführt den Beschauer mitten ins Schlachtgewühl Ilions. Dem Tiefsinn der Auffassung, der Weisheit der Anordnung, der Grossheit der Zeichnung in Gruppe und Form gleicht die Gewalt des Colorits, das durch Fülle und Saft an die Venetianer, durch Harmonie an die römische Schule mahnt, dennoch durch den Glanz der reichen Vergoldung gebändigt, dem architektonischen Gesammteffect willig als Glied sich einordnet. Das Ziel der Kunst, das Zusammenwirken aller drei Schwesterkünste zu einem harmonischen Ganzen hat in dem glanzvollen Speisesaal der Wiener Farnesina einen seltenen Triumph gefeiert, leider nur um dem Künstler keinen zweiten zu vergönnen.

Eine revolutionäre Reliquie. *)

Während meines Aufenthaltes zu Paris im Frühjahr 1863 hatte ich Gelegenheit, ein beinahe vergessenes Werk J. L. David's zu sehen, das, seit lange im Privatbesitz, den meisten Kunstfreunden in und ausser Frankreich nur dem Namen nach bekannt ist. Man weiss, mit welchem Enthusiasmus der grosse Maler die Grundsätze der Revolution und insbesondere die Männer umfasste, in welchen er deren Verkörperung erblickte. Er übertrug seine Anbetung der antiken Kunst auf das republikanische Staatsleben und schwärmte für Marat, wie vordem für Phidias. In den Convent gewählt, war er der eifrigste Anhänger der Bergpartei und stimmte für den Tod Ludwigs XVI. Ausserhalb des Convents strebte er den Geschmack der französischen Nation nach griechischem Muster zu modeln, ordnete öffentliche Feste im antiken Styl an und erfand mit seinem Freunde und Gesinnungsgenossen Talma eine neurömische Tracht, in der sich die Neurömer mit Schärpe und dreifarbigem Federbusch sonderbar genug ausnahmen. Nach Robespierre's Sturz war sein Leben bedroht, aber das Directorium vertraute der leicht beweglichen Phantasie des Künstlers, die bereits im Begriff war, sich für den aufgehenden Stern des künftigen Cäsars zu begeistern. Als es mit der Republik zu Ende war, wurde David, der bei seinen Freunden Brutus hiess, vom Kaiser zum Hofmaler und Baron ernannt und erhielt den Auftrag, das Krönungsgemälde zu „verfertigen." Wir wählen diesen Ausdruck, weil er die Stimmung des Künstlers wie die seines Werkes bezeichnet. Talma nannte David's Auszeichnung spottend „eine echt republikanische Ehre." Um sich „zu rächen," wie er sagte, malte David seinen berühmten „Leonidas" im Louvre. Aber es sollte

*) Rec. und Mitth. üb. bild. Kunst. Jahrg. 1863, Nr. 6.

noch ärger kommen. Der ehemalige Königsmörder überdauerte auch die Wiedereinsetzung der Bourbons und ward ausersehen, Hof- und Krönungsmaler der Restauration zu werden. In demselben Jahre, in dem Carl X. gekrönt wurde, starb er.

Das eben erwähnte Werk David's gehört seiner politisch-exaltirtesten Periode an. Marat war in seinen Augen ein republikanischer Heiliger, seine Ermordung durch Charlotte Corday ein patriotisches Märtyrerthum. Nachdem das tragische Ereigniss am 24. Juli 1791 in dem noch heute sichtbaren Erker eines unansehnlichen Hauses an der Ecke der beiden Strassen rue Larrey und rue de l'école de médecine stattgefunden hatte, ordnete David den auf Befehl des Convents veranstalteten grossartigen Leichenzug. Auf einer offenen Bahre, eine Toga in antiken Falten um den nackten Leib drapirt, so dass die blutige Wunde sichtbar blieb, eine Bürgerkrone von Eichenlaub auf dem Haupte, wurde der Leichnam Marat's in's Pantheon getragen, um daselbst an der Stelle Mirabeau's, dessen Gebeine man kurz zuvor herausgeschafft, beigesetzt zu werden. Seine Büste, vorläufig aus bemaltem Thon, wurde öffentlich aufgestellt und ein grossartiges Denkmal auf Staatskosten zu bauen beschlossen. Wenige Jahre später riss man den Körper aus seiner Ruhestätte, schleifte ihn an einem Haken durch die Gassen und warf ihn in die Kloaken von Paris, wo, fast ein Vierteljahrhundert später, bei der Reinigung derselben noch Spuren seiner Kleidung gefunden wurden.

Von allen zu Ehren des „Volksfreundes" projectirten und errichteten Denkzeichen hat ihn nur dasjenige überlebt, das ihm sein künstlerischer Freund setzte, der kurzsichtigste vielleicht aber jedenfalls der aufrichtigste, den er besass. In diesem Werke, das die mehr als lebensgrosse Leiche Marat's ganz allein unmittelbar nach der Ermordung und in dem Zustande darstellt, in welchem man sie fand, bricht ein so tiefes und wahres Gefühl anbetender Hingebung durch, dass es die sonst bei David herrschende Neigung zum Theatralisch-Effectvollen überwindet und durch die natürlichste Einfachheit gerade die mächtigste Wirkung hervorbringt. Es war in einer zum Besten eines Künstlerunterstützungsfonds veranstalteten Ausstellung, zu welcher Private ihre Gemälde zusammenschossen, wo ich es sah. Die vorderen Zimmer enthielten meist Werke moderner lebender Maler, unter andern Vetter's, des genialen

Elsässers, allerliebstes Genrebild „Le bourgeois gentilhomme,“ seinen „Raucher,“ seine höchst charakteristische Scene aus Rabelais' Leben, bekannt unter dem Namen „Le quart d'heure de Rabelais“, des „Realisten“ Courbet's Porträt des Arztes Griselles, Préault's Medaillonköpfe u. s. w. Im vorletzten Gemach fand man Bilder aus älterer Schule; Ingres, Deveria, Delacroix, Fleury waren hier vertreten; die Hauptwand aber füllte eine Copie des grossen Gemäldes von David: „Die Krönung der Kaiserin Josephine,“ dessen Original sich im Versailler Museum befindet. Dem akademisch-wohlgeordneten Ceremonien-Tableau mit den festlich blankgeputzten Porträtgesichtern sieht man es an, dass der Künstler nur mit halbem Gemüth bei der Sache war; nur das Imperatoren-Antlitz Napoleons verräth einen Rest innerer Theilnahme. Neben dem Bilde der Kaiserkrönung führte eine verborgene Tapetenthür in eine niedere Mansarde, welche nur von einem hochgelegenen Fenster gedämpftes Licht empfing. Hier, dicht hinter dem goldschimmernden Schaugepränge des lachenden Erben der Revolution, hing das Bild der blutigen Leiche des todten Schreckensmannes ganz allein.

Marat liegt in der Badewanne, in welcher ihn der Stoss traf. Der untere Theil seines entblössten Körpers ist durch dieselbe und durch ein darüber hingeworfenes Brett den Blicken entzogen; der obere wird durch die Rückwand, an die er sich anlehnt, aufrecht erhalten. Der mit einem weissen Tuch umwickelte Kopf ist auf die rechte Schulter gesunken, der rechte Arm hängt über die Seitenwand schlaff auf den Boden herab. Die linke Hand hält noch den Brief, den er von der Corday empfangen. Er ist datirt vom 23. Juillet 1793 und man liest darauf die historischen Worte: Marie Anne Charlotte Corday au citoyen Marat. Il suffit, que je sois bien malheureuse, pour avoir droit à votre bienveillance . . . . Immerhin ein Zeichen, dass auch die Feinde dies als einen Weg ansahen, bei ihm Eingang zu finden. In der linken Brust, gerade über dem Herzen, gewahrt man die klaffende Wunde, aus der noch das Blut rinnt. Augenscheinlich ist der Tod erst soeben erfolgt; die Leiche scheint noch nicht kalt geworden zu sein. Die gesenkten Augenlider sind halb geschlossen; die Mundwinkel wie von einem empfindlichen Zucken krampfhaft nach aufwärts gezogen. Der Ausdruck des Todten wie eines, der schmerzlich

20*

und unerwartet in der Vollendung eines grossartigen Werkes sich unterbrochen fühlt. Zur Seite der Wanne steht eine rohe gestürzte Holzkiste, die dem Redacteur des „Ami du peuple“ als Schreibtisch diente. Auf derselben gewahrt man ein ärmliches Tintenfass, eine Feder und etliche Papiere, auf deren einem die eben geschriebenen Worte zu lesen sind: Vous donnerez cet assignat à cette mère de 5 enfans, dont le mari est mort pour la défence de la patrie. Daneben liegt ein Assignat von so und so viel Francs. Die Zahl ist undeutlich geschrieben; man weiss aber, dass die ganze hinterlassene Baarschaft des Mannes, der über den gesammten bewaffneten Pöbel von Paris verfügte, nicht mehr als drei Francs in Assignaten betrug. Das Aussehen des Zimmers und Geräthes steht damit im Einklang. Die Wand ist kahl, der Fussboden ungehobelte Diele.

Die ganze Auffassung zeigt, dass das ehemalige Conventsmitglied in seinem Helden ein Ideal republikanischer Armuth und Uneigennützigkeit aufstellen wollte. Die lakonische Inschrift auf dem rauhen, dem Beschauer zugewendeten Kistenbrett lautet wie die einer altrömischen Stele: A Marat David. Marat ist ihm ein Prophet, ein Erlöser, ein todter Christus oder Sokrates, der auf halbem Wege geopfert wird. In der Lage des Körpers zeigt sich eine unverkennbare Aehnlichkeit mit dem todten Heiland der Pietà Michel Angelo's in der St. Peterskirche. Die historisch hässlichen Züge, deren Treue ein zur Seite des Bildes aufgehangenes, mit Kohle gezeichnetes Porträt von David's Hand verbürgt, verklärt das zur Seite von Oben einströmende Licht mit fast überirdischem Glanze. Die technische Ausführung ist vortrefflich und reiht dieses Bild David's den gelungensten Werken des Meisters, insbesondere seinem klassischen Porträt Pius des VII. in der salle carrée des Louvre an. Das Hauptsächlichste aber ist die überraschende koloristische Wirkung des Bildes. Blendende Lichter und ein fast Rembrandt'sches Helldunkel geben den höchst correct gezeichneten Gliedern eine so rundliche Modellirung, der kräftige Fleischton hat eine so volle Naturfärbung, wie der entschiedenste Naturalist sie nur immer wünschen könnte. Den schwer niederhängenden Arm, den kraftlos herabgleitenden Kopf möchte man heben und stützen, so unwiderstehlich ist der Eindruck. Das Conventionelle Theatralische Gesuchte, das man den Schöpfungen David's sonst mit Recht vorwerfen kann findet auf

dieses Werk keine Anwendung. In seiner grossartigen Einfachheit athmet es in der That etwas von dem plastischen Geist der Antike. Apotheose wie es ist, möchte man nur wünschen, dass dieselbe einem würdigeren Gegenstande gewidmet wäre. Mit einem solchen hätte es längst seinen gebührenden Platz neben dem Bildniss Pius VII., dem „Leonidas,“ den „Sabinerinnen“ im Louvre oder neben dem „Schwur der Freiwilligen auf dem Marsfelde“ und den Krönungsgemälden in Versailles gefunden.

Moderne Geschichtsmalerei.

a) Piloty's Nero. *)

Auf den stehenden Gewässern deutscher Kunstausstellungen schwimmt nur selten ein Tropfen künstlerischen Salböls. Wenn nicht von jenem Chrisam, von dem die geweihte Stirn künstlerischer Geistesfürsten trieft, doch von jener beneidenswerthen Flüssigkeit, welcher künstlerische Athleten die Geschmeidigkeit ihrer Gliedmassen verdanken. Piloty's „Nero“ (auf der Ausstellung des österreichischen Kunstvereines von 1864) ist ein solches Werk bewunderungswürdiger Höhe technischer Vollendung, auch dann, wenn der geistige Gehalt desselben unter unserer Erwartung bleibt. Alexis Orloff, der Günstling Katharina's von Russland, liess einst vor Philipp Hackert ein russisches Linienschiff in die Luft sprengen, damit er den Brand der türkischen Flotte bei Tschesme nach der Natur malen könne. Nero zündete Rom an, um für den Vortrag des Liedes vom Brande Trojas aus dessen Anblick die entsprechende Tonfärbung zu schöpfen. Noch steht im Bezirk des Klosters S. Caterina da Siena das schwarzgraue Gemäuer neueren Ursprungs, im Volksmund torre di Nerone (auch torre delle milizie) genannt, von welchem herab der vornehme Gönner der Naturstudien das lodernde Feuermeer mit entzücktem Liebhaberauge bewundert haben soll. Während das rasende Element — ob auf seinen Befehl oder durch Zufall entfesselt, lässt die Geschichte unentschieden — in den volkreichen, engen und damals grösstentheils von Holzhäusern eingedämmten Strassen wüthete, legte der fürstliche Kunstfreund sein Sängercostume an und recitirte, mit Rosen bekränzt, beim Scheine der Lohe zum Klange der Saiten „ein griechisch Lied“ vom Untergange Ilions. Unter dem Wehruf der Geängstigten stürzten seine Freigelassenen

*) Presse 1864. Nr. 82.

und Höflinge durch die Gassen, um die Einwohner am Löschen zu verhindern, damit der schwelgende Gebieter des oft ersehnten Schauspiels der brennenden Weltstadt länger geniessen könne.

Der Imperator des Erdkreises, der seinen Stolz darein setzte, seiner schwachen Stimme zum Trotz, der erste Sänger und Flötenspieler seines Reiches zu heissen und mit Fremden und Freigelassenen auf offener Bühne in Citherspiel und Gesang zu wetteifern, blieb auch der jammervollen Tragödie einer zusammenbrechenden Welt gegenüber ästhetischer Dilettant. Welch einen Künstler verliert die Welt an mir! war sein letzter Ausruf, als er sich, um der Hinrichtung auf Befehl des Senats zu entgehen, von seinem Begleiter den Dolch in die Kehle stossen liess. Seine in Asche sinkende Hauptstadt mit ihren Tempeln Kunstschätzen und Palästen war dem erlauchten Kunstrealisten nur ein artistisches Modell. Mögen die wirklichen Tausende zugrundegehen, wenn er nur die Modulation findet, seine Hörer für die erdichteten zu rühren!

In den Zeiten des Mittelalters warf man, wenn irgend ein Unglück über das Gemeinwesen hereinbrach, die Schuld auf die Juden. Nero gab dem entrüsteten Volk, das nach den Urhebern des Unheils schrie, um seine Rache an ihnen auszulassen, die Christen preis. Hunderte derselben wurden gefangen, gesteinigt, verbrannt, den wilden Thieren im Circus vorgeworfen. Nachdem der Tumult sich gelegt hatte, durchzog er mit seinem Gefolge vornehmer Damen und Herren die verwüstete Stadt, aus deren rauchenden Trümmern der Erdengott schon im Geiste sein „goldenes Haus“ sich erheben sah.

Diesen Moment hat der Künstler gewählt. Unter dunklem, vom Widerschein brennender Gebäude im Hintergrunde blutig geröthetem Nachthimmel, über noch glimmende Balken, zerbröckelte Stufen und ausgebrochene Mosaikfussböden herab, schreitet dem Beschauer wie aus dem Palaste des Palatinushügels kommend, der unheimliche Zug entgegen. Römische Soldaten mit wettergebräunten Gesichtern, die Hasta im Arme, nur bis zum Gürtel sichtbar, eröffnen denselben. Ihnen folgen in rothen Tuniken drei fackeltragende Knaben des kaiserlichen Haushaltes, ein bleckender Mohr mit weissen Zähnen wie ein Schakal der Wüste in der Mitte. Grinsend streift sein Blick von der noch an den Pfahl gefesselten Christenleiche im lin-

ken Vordergrunde zu der die Mitte des Bildes einnehmenden Plattform hinauf, auf der, im Begriffe die Treppe herabzusteigen, an einer starr ausgestreckten Leiche und zwei an den Weg sich drängenden Kindern vorüber, der Imperator einherschreitet. Eine weichliche, fast weibische, über den Boden hinschleifende Gestalt, in weissem langhinschleppenden faltenreichen Citharödengewand, ein Gewinde von Rosen um das Haupt, den Herrscherstab nachlässig in der Hand tragend. Die Haltung des Körpers ist schlaff, sein Gang matt, der Kopf wie übersättigt auf die linke Schulter geneigt, das von dem tief in die Stirn herabgedrückten Kranze dunkel beschattete Auge verloren in's Leere schauend. Dieser verschwommene Blick gehört dem Weichling, dem Kunstnarren; die untere Hälfte des Gesichts, das männliche scharf gezeichnete Kinn, die festgeklemmte Unterlippe, der energische Mund mit den eingekniffenen Winkeln, steht mit demselben im Widerspruch. Hier prägt der zum Herrscher Geborne sich aus, der sich in einen Wütherich, der unbeugsame Wille, der sich in Tyrannenlaune verkehrt hat. Dieser entschlossene Mund hätte der Welt Gesetze dictirt, wenn sie nicht unglücklicherweise bereits auf den Knieen im Staube gelegen wäre, um sie von ihm unterwürfig zu empfangen. Die Blasirtheit des Wüstlings verwandelt sich in die Abgespanntheit des Allmächtigen, der es müde geworden ist, über Sclaven zu herrschen. Dem „finstern Gott" Tiberius, in dessen Schläfen, wie H. Lingg sagt, „unter Lastern ein Titan begraben lag," dem entarteten Sohn des Helden Germanicus, der dem römischen Volk e i n e n Hals wünscht, um es auf einen Schlag zu enthaupten, gehört dieser Zug; der feige Brandstifter aus Liebhaberei, welcher die Schuld doch von sich ab auf die Christen wälzt, straft dieses Marmorkinn Lügen.

Wer auf dem vorliegenden Bilde jenen Nero sucht, wird überrascht sein, an dessen Stelle einen Tiberius oder Caligula zu finden. Die charakteristische That des Kunstnarrenthums, an welcher wir auch ohne Ueberschrift Nero erkennen, ist mit der That selbst verwischt; mit Ausnahme des äusserlichen Aufzugs ist nur der menschenverachtende Lüstling im allgemeinen geblieben. Statt des declamirenden Rhetors, der das Unheil stiftet, zeigt uns der Künstler den promenirenden Nachtschwärmer, der es blos b e s c h a u t. Der d r a m a t i s c h e Moment der That ist vorüber; der e p i s c h e der Betrachtung entrollt

sich vor unseren Augen. Es geschieht nichts mehr, sondern es ist schon alles geschehen, und wüssten wir nicht von der Schule her, durch wen es geschehen sei, aus dem Bilde, wie es vor uns steht, erführen wir es nicht.

Piloty's Eigenthümlichkeit als moderner Geschichtsmaler bewährt sich auch diesmal. Wie er auf seinem bekannten Bilde: Wallenstein und Seni in der neuen Pinakothek nicht die Ermordung des Helden sondern den seine Leiche betrachtenden Astrologen darstellte, so ist der Gegenstand des Nero nicht eine Handlung, sondern ein Zustand, welcher die Folge einer solchen sein kann, oder auch nicht. Es ist, als scheute sich der Künstler mehr zu geben, als die reine Erfahrung gewährt, welche Erscheinungen nach und neben einander stellt, den ursachlichen Zusammenhang derselben unter und miteinander aber uns zu errathen übrig lässt. So lang die kritische Geschichte zu zweifeln erlaubt, ob Nero den Brand selbst herbeigeführt habe, vermeidet der Maler auch den Schein, ihn dieses Verbrechens zu beschuldigen. Was er uns vorführt, sind Thatsachen: Roms Feuersbrunst, die Christenhetze, der Umzug des Imperators im Sängerkleide durch die Strassen; was mehr oder weniger als Thatsache ist: die Brandstiftung durch Nero oder deren Verdacht, wagt er uns nicht zu schildern.

Dem Geschichtschreiber macht solche Zurückhaltung Ehre; dem Geschichtsmaler verschliesst sie gerade dasjenige Darstellungsgebiet, welches die grösste, ja die eigentlich künstlerische Wirkung übt, das der wirklichen Handlung. Das historische Gemälde soll nicht nur als malerische Composition, sondern auch in Bezug auf seinen geschichtlichen Inhalt ein Kunstwerk sein; die dargestellte Begebenheit soll wie jedes wahre Kunstwerk sich durch sich selbst erklären. Ein geschichtlicher Erfolg aber motivirt sich nur, wenn er als nothwendige Folge einer That erscheint; Thatsachen künstlerisch darstellen, und sie als Handlungen auffassen, ist ein und dasselbe. Jede rein künstlerische Phantasie löst historische Begebenheiten von selbst in Handlungen geschichtlicher Personen auf; die rein geschichtliche stellt selbst historische Thaten als blosse Begebenheiten dar.

Nehmen wir an, wir sähen Nero vor uns im Angesichte der flammenden Stadt, in Verzückung die Leier schlagend, seine Höflinge um ihn mit verstellter Rührung lauschend, seine Sclaven das Feuer schürend, den Pöbel wie losgelassene Tiger

auf die unglücklichen Christen stürzend. Alles verstünde sich von selbst; die in Handlung aufgelöste Begebenheit bedürfte keines aus Büchern geholten gelehrten Commentars. Statt ein Gewordenes von aussen zu betrachten, wären wir selbst mitten in's Werden versetzt. Der im strömenden Fliessen begriffene Zustand des Moments risse auch unsere Phantasie unaufhaltsam mit sich fort; wir ahnten das Vergangene und erriethen das Kommende; unsere einmal in Schwung gerathene Einbildungskraft theilte den täuschenden Schein ihrer Bewegung dem vor uns ruhenden Bilde mit; der dargestellte Einzelmoment erweiterte sich vor unseren Augen zu einer engverbundenen Kette nicht nur gleichgiltig auf-, sondern nothwendig auseinander folgender Zustände, zu dem geschlossenen Ganzen einer dramatischen Handlung.

Von alledem ist hier das Gegentheil. Die Kenntniss der Vorgänge beim Brande müssen wir aus der Geschichte mitbringen, das Bild zeigt nur die Aschenhaufen davon. Dass die Leichen im Vordergrund als schuldig hingerichtete Christen seien, kündigt der Künstler durch das Kreuz in der Hand des Mannes, zum Ueberfluss aber programmartig durch die Schriftrolle an, die mit den Worten: „edictum in christianos“ über den Köpfen der Unglücklichen an den Pfahl genagelt ist. Ein Gewordenes steht vor uns, das wir nicht werden sahen; das abgemachte Ereigniss setzt auch des Beschauers Phantasie nicht in weitere vor- und rückwärts schweifende Thätigkeit; die starre Ruhe der Leichen steckt die Einbildungskraft an; das warm pulsirende Lebensblut menschlichen Leidens und Thuns ist zum kühlen Krystall einer vollendeten Thatsache zusammengeronnen.

Wie auch die Geschichte als Wissenschaft zu der Zurückführung der Begebenheiten auf Handlungen sich verhalten mag, die Geschichte als Kunst hat ihre eigene Auffassung. Die Verleugnung der Handlung bläst dem Geschehenden die Seele aus; das caput mortuum der Geschichte kann weder dem Künstler noch dem Beschauer irgend Geist einhauchen. Der thatlose Nero, der sich die Trümmer und Leichname nur besieht, ist vielleicht streng historisch, aber sicherlich unkünstlerisch; der handelnde Nero, der eine Weltstadt in Schutt legt, vielleicht ungeschichtlich, aber gewiss künstlerischer. Geschichte als Kunst und als Wissenschaft gehen verschiedene Wege zu verschiede-

nem Ziel, jene zur innern, diese zur äussern Wahrheit. Dass das vorstehende Bild diese auf Kosten jener sucht, ist die Folge der unkünstlerischen Geschichtsauffassung des Künstlers.

Dieser Grundmangel des Motivs spiegelt sich ab in der Trockenheit der künstlerischen Composition. Jene hebt mit der Handlung auch die Einheit derselben auf; diese lässt mit der letzteren die Masse der Handelnden in mehrere nur lose verbundene Gruppen auseinanderfallen. Die Christenfamilie im Vordergrund, deren Lage so undeutlich ist wie ihre mögliche Todesart, erscheint von den übrigen Personen auch räumlich wie abgelöst; nur die römische Dame aus dem Gefolge des Kaisers, die sich neugierig nach ihr über die Brüstung bückt, stellt den Zusammenhang mit den anderen nothdürftig her. Hat der Maler symbolisch damit andeuten wollen, dass die kleine im Schoosse Roms sich entwickelnde Christengemeinde mit der heidnischen Welt, die sie umgab, innerlich nichts gemein hatte? Ungeachtet seiner trockenen Geschichtsstrenge macht er von Anspielungen Gebrauch; ein zerbrochenes Basrelief, die Wölfin Roms mit ihren Jungen, dient dem Kaiser als Treppenstufe und an der ausgestreckten Leiche seiner erschlagenen Mutter ballt der heranwachsende Knabe die kleine Faust trotzig gegen den Weltherrscher, vor dem das Mädchen scheu zurückbebt. Die Uebrigen, andrängendes Volk und theilnamsloses Gefolge, scheinen nur dazu da zu sein, um den Raum auszufüllen.

Geschichtsmaler, welche der lebendigen Handlung aus dem Wege gehen, pflegen desto sorgfältiger in Darstellung des Leblosen zu sein. Mit wahrer Meisterschaft sind Gewänder, Waffen, Costume, die umgebenden Baulichkeiten, Ziegel, Stein und Mosaik, unübertrefflich die verkohlenden Trümmer des eingestürzten Hauses, die dünnen aufsteigenden Rauchsäulchen, die düster schimmernde Gluth, das halb in Asche verwandelte Holzwerk behandelt. Flammen- und Fackelbeleuchtung steigern das Grauen des Nachtstücks. Rom kann so ausgesehen haben, als der baulustige Monarch seinen Rundgang hielt; aber den widrigen Leichen- und Brandgeruch n a c h der That möchten wir gern gegen den furchtbaren aber doch lebensvollen Anblick der T h a t selbst vertauschen.

Piloty ist der Purist unter den deutschen Geschichtsmalern. Wie sein Vorbild Gallait hält er sich an das Erwiesene, geschichtlich Reale; der historischen Conjectur, der poetisch

ergänzenden Auffassung bleibt er fern. Der historischen Kritik zu Gefallen setzt er sich mit der ästhetischen auf gespannten Fuss und lässt sich lieber zur unselbständigen geschichtstreuen Illustration, die der Erklärung bedarf, herab, um nicht zum sich selbst erklärenden selbständigen Kunstwerk emporsteigend etwa von der Geschichte abzuweichen.

---

b) Lessing's Huss auf dem Scheiterhaufen. *)

Rührt das herbstliche Roth auf der September-Ausstellung des österreichischen Kunstvereines (1863) von den Flammen des Scheiterhaufens her, dessen blutiger Widerschein noch andere Wangen, als die des deutschen Kaisers Sigismund erröthen machen könnte? Der gleichnamige Grossneffe des Mannes, der seine Ehre in den Rettungen der Ehre anderer fand, C. F. Lessing hat sich als Maler die Rettung des Namens Huss zur Aufgabe gemacht.

Sein berühmtes Gemälde aus dem Jahre 1842, das jetzt die Zierde des Städel'schen Institutes in Frankfurt bildet, „Huss vor dem Concil", mahnt an den denkwürdigen 6. Juli des Jahres 1415, als der Prager „Erzketzer", von allen verlassen, vor der ganzen Kirchenversammlung feierlich ausrief, freiwillig sei er unter des Kaisers sicherem Geleit daher gekommen, wo man ihn zum Tode verurtheile!

Bei diesen Worten sah er den Kaiser starr an und Sigmund ward roth. Neuere Historiker haben dieses Erröthen zwar in Frage stellen wollen; es wäre aber noch schlimmer, wenn er nicht erröthet wäre. Dieses lichterlohe Feuer auf dem Kostnitzer Wall ist ein dunkler Fleck in der deutschen Geschichte. Die Stelle zwar, wo Hussens Holzstoss und ein Jahr nachher der seines Freundes Hieronymus Faulfisch stand, können auch die sorgfältigsten Topographen von Konstanz nicht mehr angeben. Die Flammen aber, die noch aus Hussens in den Rhein gestreuter Asche aufloderten und ganz Europa in Brand setzten, schildert die Miniatur eines kostbaren Can-

*) Presse 1863. Nr. 226.

tionales der Prager Universitäts - Bibliothek in drei Bildern treffend. Zu oberst sieht man den Oxforder Professor John Wycliffe mit Stein und Stahl Feuer anschlagen; an diesem zündet der Prager Professor Johann Huss seine Leuchte und an Hussens Scheiterhaufen brennt der Wittenberger Professor Martin Luther die Fackel an. Uns fallen die Schlussworte von Lenau's Albigensern: „und so weiter" ein.

Schon die öffentliche Ausstellung dieses Bildes ist ein Ereigniss in Wien, das Seitenstück zum (im selben Jahre erlassenen) Protestanten-Patent. Eine That, deren Erwähnung noch heute dem Deutschen das Blut in die Wangen treibt, in voller Anschaulichkeit den Blicken des Publicums ausgestellt, ist ein lebendiger Beweis, dass die Tage des Mittelalters für immer vorüber sind.

Ein Kunstwerk, das nicht mehr neu und im Vaterland des Künstlers doch so gut wie neu ist, gehört zu den seltenen Erscheinungen. Bald nach Vollendung des ersten Hussbildes liess es dem Meister keine Ruhe, seinen streitenden Lieblingshelden, den das erste Gemälde in einer Handlung ohne Schluss zeigte, auch noch im Moment seines tragischen Unterliegens darzustellen. Eine kleine Broschüre erzählt das seltsame Geschick, wodurch das Werk für Deutschland bald für immer verloren gegangen wäre. Noch unvollendet ward es im Jahre 1850 von dem General-Consul Boeker für New-York angekauft, von wo es erst später nach Europa zurückkam. Für die Londoner Kunst- und Industrie-Ausstellung eingesendet, traf es zu spät für dieselbe ein, erregte, in Egyptian Hall besonders ausgestellt, in England die grösste Bewunderung und kehrte im Besitz eines Engländers, der mit dessen Ausstellung Erwerb machte, nach dem Rhein zurück. Der patriotische Entschluss der preussischen Regierung, das Bild für die Berliner National-Galerie anzukaufen, machte diesem unwürdigen Wanderleben ein Ende und wies ihm einen dem Antheil, den es als Kunstwerk und den sein Gegenstand erweckt, entsprechenden Platz unter den Schöpfungen deutscher Geschichtsmalerei an.

Es gewährt ein Vergnügen eigener Art, vor dem Gemälde sitzend, das mit seinen colossalen Dimensionen eine ganze Wand ausfüllt, die Urtheile amerikanischer englischer und norddeutscher Kritiker mit dem Eindruck des Werkes zu vergleichen. Im Lobe desselben sind alle Beurtheiler einig; aber

während ein Engländer in den Illustrated London News den „naturalistischen“ Geschichtsmaler der Deutschen in Lessing sieht, liest ein deutscher Beurtheiler in der „Elberfelder-Zeitung“ angesichts des Huss heraus, dass Lessing, wäre er nicht ein grosser Maler, ein „grosser Theologe“ geworden wäre!

Danken wir immerhin Gott, dass er keiner geworden ist! Grosser Theologen hat Deutschland viele, vielleicht sogar zu viele gehabt, grosser Maler, die sie wie Lessing verherrlichen könnten, nicht allzuviel. Um von Hussens tragischem Ende ergriffen, von seinem unverzagten Muthe begeistert zu werden, braucht man eben nicht Theolog, um es in solch drastischer unmittelbarer Lebendigkeit aus der vergilbten Erzählung der Chronik sichtbar vor Augen stellen zu können, muss man Künstler, um es so einfach, massvoll, „farbenkeusch“ und doch mit so unwiderstehlicher Wirkung auf den Beschauer zu thun, wie auf diesem Bilde, aber muss man Lessing sein. Fühlt man es doch der Scene an, diesen Anblick kann das jammervolle Schauspiel wirklich dargeboten haben! Im Mittelpuncte des Gemäldes, auf einer kleinen Anhöhe wenige Schritte vor dem Holzstoss, auf dem er den qualvollen Tod erleiden soll, liegt Huss betend auf den Knien, die Augen zum Himmel gewendet, eine schwächliche, nur von innerem Feuer belebte Gelehrtengestalt im dunklen Faltengewand, der man das langwierige Kerkerelend ansieht. Im Hintergrunde der Pfahl, die Reisigbündel, die harrenden Henkersknechte mit Stricken und brennenden Fackeln in den Händen. Zur Rechten im Vordergrund eine schaulustige, zum Theil stumpfsinnige Menge, ein Paar heimlicher Freunde und künftiger Rächer. Zur Linken erbarmungslose Richter im Vordergrunde, fanatisirte rohe Amtsschergen im Mittelgrunde. Von Hinzuthat des Künstlers ist so wenig zu spüren, dass man im Anfang überrascht ist, nicht mehr überrascht zu sein. Keine Andeutungen, keine Symbole, baare Wirklichkeit. Diesen Amtsmienen der Richter, der Häscher, der Henker, dieser gedankenlosen Theilnahme und rohen Neugier des Haufens begegnen wir bei jedem blutigen Gerichtsact; tausend Autodafés mögen vollzogen worden sein und glichen eines dem andern. Bis auf die mit Teufelsfratzen bemalte Papiermütze mit der Inschrift: „Erzketzer“, die ihm der Fussknecht in den Farben der Reichsstadt auf den Kopf stülpt, bis auf Pfahl Reisig und Stricke ist alles gewohntes Ceremoniel, Norm eines peinlichen Gesetz-

buches, ist es das buchstäbliche Abbild einer Ketzerhinrichtung.

Was Hussen geschah, war damals nichts Ausserordentliches; das Ausserordentliche ist, dass es ihm geschah. Seine Persönlichkeit macht das Ereigniss welthistorisch, das, wie ein Jahr zuvor an 36 Anhängern Wycliffe's vollzogen, mit hundert anderer gleichem Geschick im Dunkel geblieben wäre. In ihm muss sich das ganze Interesse cnncentriren, seine Erscheinung muss uns erinnern, dass wir es hier nicht mit einer gewöhnlichen Execution, mit einem armen Sünder zu thun haben. Dass es eine historische Person sei, die vor uns kniet, einer von jenen auserwählten Geistern, deren todter Körper hinfallend noch das Rad der Weltgeschichte weiter schiebt, aber auch dass es ein geistiger kein physischer Held sei, einer von jenen, die erst am Unverstand sterben müssen, wenn sie die Nachwelt mit sich fortreissen sollen, ein „Bürger kommender Jahrhunderte“ — das muss aus der Anschauung des Gemäldes auch dann mit ergreifender Gewalt verständlich werden, wenn wir nicht wüssten, dass es Huss ist, wenn es zum Bild kein „Programm“ gäbe.

Löst der Künstler diese Aufgabe, dann ist er Geschichtsmaler; sonst sinkt er zum blossen Illustrator herab. Lessing hat sie auf bewunderungswürdige Weise gelöst.

Dass es eine historische Person sei, sehen wir aus der Tracht der Zeit; dass es sich um einen Ketzertod handelt, aus der Todesart, dem geistlichen Gewand, aus der Gegenwart hoher kirchlicher Würdenträger. Wenn der Künstler blos rühren wollte, so durfte er nur recht lebendig die Schrecken der Hinrichtung schildern, Entsetzen, Mitleid, Theilnahme, Erbarmen, Hass in den Mienen der Umstehenden sich abspiegeln lassen.

Der Geschichtsmaler aber will individualisiren. Die Ketzerhinrichtung, die er uns vorführt, soll keine gewöhnliche, der Verurtheilte kein verführter gedanken- und urtheilsloser Sectirer, es soll ein Mann sein, der über seiner Zeit und für diese zu hoch steht; der, je weiter er ihr voraus ist, um desto weniger von seinen Zeitgenossen begriffen wird; der gerade darum, weil er ihnen kein Mitleid einflössen kann, die ihn nicht verstehen, uns desto mehr Mitleid einflössen muss.

Daran hält sich der Künstler. Auf die sichtbare Darstellung angewiesen, kann er uns nichts mittheilen, was sich nicht

sichtbar machen lässt. Um uns fühlen zu lassen, dass sein Held weit über seinen Zeitgenossen stehe, zeigt er uns in der Umgebung desselben verhältnismässig geringe Theilnahme an ihm. Ist es denn möglich, dass man so ruhig halb zurückgewendet zu dem in der hinteren Reihe haltenden Bischof sprechen kann wie dieser Kurfürst von der Pfalz, kaum mehr bewegt als sein den Boden scharrendes Ross, wenn man auch nur eine Ahnung hat von dem Feuergeist dessen, der wenige Schritte von da sein letztes Stossgebet verichtet? In den Zügen des Cardinals, der seine Hand auf die Croupe seines Maulthieres stützt, malt sich nicht Glaubenshass, nur prickelnde Ungeduld. Die Hinrichtung des Ketzers ist für ihn nur ein Geschäft, dessen Vollzug schon zu lange währt. Der alte Mönch zwischen seinem und des Herzogs Thier verräth Neugierde, nicht Leidenschaft; er besieht sich den Thoren durch's Augenglas, der für seine Ueberzeugung ins Feuer geht.

Der behäbige Spiessbürger, der seinen Filzhut nicht abgenommen hat vor dem seiner Priesterwürde Beraubten, faltet die Hände behaglich über den wohlgerundeten Bauch; ihm ist die Gräuelscene ein Schaufest mehr zu den vielen, die das Concil bringt. Nicht einmal die leichtgerührten Weiber haben Thränen in den Augen; sie dauert höchstens der interessant aussehende, noch jugendliche Mann mit dem feinblassen geistreich durchsichtigen Antlitz, mit dem Ausdruck andächtiger Verzückung in den schwärmerischen Augen, der ehemalige geistliche Herr vielleicht, aber Huss —?

Der Vorläufer des „Schwans“ wie es im Volkslied auf Huss heisst, kann unter den Leuten, die seine Richtstätte umstehen, seine Landsleute ausgenommen, die nur den „Böhmen“ in ihm sehen, auf dem Bilde keine Freunde, keine Gesinnungsgenossen haben; seine Freunde stehen vor dem Bild. Allein in seiner Zeit, muss er auch im Bilde allein stehen. In dieser theils feindseligen theils gedankenlosen Umgebung ist sein Auge wie das des Profeten das einzige, welches in die Zukunft dringt. Der fäusteballende Böhme, der die Kunde von seinem schmählichen Tode in die Heimath tragen wird, sieht den künftigen Morgenstern nur in dem Streitkolben aufgehen. Nur in dem brütenden Augustinermönch im linken Vordergrunde, der unverwandt in den Boden starrt, scheint eine dumpfe Ahnung des Kommenden zu dämmern.

Das Gemälde kann nur einen Zeitmoment, der Künstler nur die Anschauung einer Zeit darstellen. Der Fortschritt von der Anschauung einer Zeit zu der einer andern liegt ausser den Grenzen seiner Kunst. Den über seine Zeit hinaus fortgeschrittenen Geist kann er nicht anders versinnlichen, als indem er anschaulich macht, dass seine Zeit hinter ihm zurückgeblieben sei. Indem er gerade dadurch, dass er uns Hussens Zeitgenossen ohne Mitleid sehen lässt, unser Mitleid mit ihm am stärksten nährt, macht er ihn zu unsers- und uns zu seinesgleichen, denn nur mit unsersgleichen haben wir Mitgefühl. Huss, der seine Zeit verlässt, tritt dadurch für uns in die unsere ein.

Der Geschichtsschreiber, der aus der Vogelperspective den Gang der Dinge auf einmal überschaut, gewahrt den Fortschritt; der Geschichtsmaler, der uns nur einen Augenblick der Geschichte zu zeigen vermag, muss uns denselben errathen lassen. Lessing's Gemälde vollendet sich nicht innerhalb des Rahmens. Durch das Bild des Mannes, der ersichtlich dem fünfzehnten Jahrhundert nicht mehr angehört, greift es über denselben unmittelbar in hellere Zeiten, ins neunzehnte hinaus.

Damit zieht es aber auch uns, die Beschauer, unmittelbar mit in die dargestellte Handlung hinein. Dieser Grossneffe hat seines Grossoheims Dramaturgie gründlich studirt, aber er ist nicht blos sein Bluts-, auch sein Geistesverwandter. Wer uns tragisch rühren will, hat Lessing der Kritiker gelehrt, muss uns den Leidenden zuerst als unseres Gleichen sehen lassen, damit wir mit ihm leiden, mit ihm leidend Aehnliches auch für uns fürchten können, denn es gibt kein anderes Mitleid als mit unseres Gleichen und keine andere Furcht als für uns selbst. Lessing der Maler zeigt uns des Reformators Zeitgenossen nicht als seines, und dadurch ihn als unseres Gleichen; sein Leid wird dadurch unser Leid, sein Geschick könnte unser Geschick gewesen sein in seiner Zeit. Sind denn nicht noch zwei Jahrhunderte später Giordano Bruno und Vanini in den Flammen gestorben?

Darin liegt der eigentliche Grund der tragischen, damit aber zugleich der so ausserordentlich dramatischen Wirkung dieses Bildes. Wir, die Beschauer ausser dem Bilde, wir sind zugleich Mithandelnde des Bildes; wir sind

die eigentlichen Zuschauer der Hinrichtung. Jenes Volk, das nur der Neugierde, jene Richter und Büttel, die nur der Amtshandlung wegen da zu sein scheinen, sind blosse Figuranten. Sie kennen den Sterbenden nicht und darum fühlen sie auch nichts für ihn; als was sie ihn betrachten, liefert nur den Beweis ihrer eigenen Nichtigkeit. Dieser czechische Bauer, dem man es ansieht, dass er Feuer mit Feuer heimzahlen wird, ist nur ein Hussit des fünfzehnten Jahrhunderts. Nicht auf ihn ist der hoffende Blick des Märtyrers durch den offenen Himmel hindurch, er ist auf den kommenden „Schwan" des sechzehnten gerichtet, den sie, wie das Volkslied auf Hussens Namen (hus—Gans) anspielend sagt, „ungebraten lan" werden.

Mit den einfachsten aber echt künstlerischen und zwar mit den Mitteln seiner Kunst erreicht der Künstler seinen Zweck. Mit der gewissenhaftesten Treue hält er sich an das historisch Ueberlieferte; sogar den Kurfürsten von der Pfalz hat er, weil es die Chronik erzählt und die Sitte der Zeit es so forderte, seinen Fürstenhermelin ablegen lassen, ehe er zur Hinrichtung auszog. Sein ganzes Gemälde schildert die geschichtliche Einfalt der Zeitgenossen Hussens; aber der geschichtlichen Legende ist er so feind, dass wir das bekannte Holz zutragende Bäuerlein, welches Hussen den Ausruf: Sancta simplicitas! entlockt haben soll, auf dem Bilde vergebens suchen, weil jener Ausruf geschichtlich dem Hieronymus von Prag gehört. Der Mönch aus dem Orden, dem später Luther entsprang, ist die einzige Andeutung, die er sich gestattet.

Zeigt so Lessing, dass er Geschichte versteht, so thut dieses Bild zugleich dar, dass er sie zu malen versteht. Es gab eine Zeit, wo sein übersprudelndes Compositions-Genie ihn verleitet zu haben schien, mit einem Ausruf übler Laune seines grossen, nicht blos Grossoheims: er sehe nicht ein, wozu die Farbe solle, künstlerisch Ernst zu machen. Damals hat man seine Gemälde „colorirte Bleistiftzeichnungen" genannt. Auch auf dem gegenwärtigen herrscht keine französische Farbenkeckheit, kein studirter belgischer Schmelz des Colorits; das Medium des Lichtes ist dem deutschen Geschichtsmaler dazu da, um die Gegenstände sichtbar, aber nicht um damit optische Experimente zu machen. Eine gehaltene Stimmung durchdringt die Lichtmasse des Bildes, dessen coloristisches Centrum kein Terburg'sches Atlaskleid und kein

Wouwermann'scher Schimmel, sondern der dunkle Talar eines schlichten Magisters sein durfte.

Auch der zur Seite haltende Pfalzgraf hat einen sonst allerdings prächtigen Falben statt eines Staatsschimmels besteigen müssen, um das Auge von der Hauptperson nicht auf sein Ross abzuziehen. Satte und doch nur von wenigen grelleren Stellen unterbrochene Farben tönen vom Vorder- gegen den Mittelgrund ab, in dem sich Hussens schwarze und seiner Henker fahlbraune Gestalten gegen den lichten Hintergrund, aus dem die Thürme von Kostnitz schimmern, wirksam abheben. Die Gruppirung ist von einfachster Regelmässigkeit und doch nicht ängstlich. Die äussersten Spitzen derselben umschliessen zusammen ein Trapez, dessen Diagonalen sich in der Hauptfigur kreuzen. Zwischen die ruhigeren Gruppen der gleichgiltigen Functionäre und der blos neugierigen Zuschauer sind die beweglichen als Verbindungsglieder mit der Hauptgestalt eingeschoben. Rechts die drei Stadtknechte, deren vorderster ihm die Papiermütze aufsetzt; links der leidenschaftlich hingeworfene Böhme, der ein inbrünstiges Rachegebet ausstösst. Zwischen rohem Hass und roher Liebe mitten inne schwebt naiv die Stimmung des Mädchens, dessen halb niedergebückte Gestalt auch die Mitte des Vordergrundes andeutet; sie betet für den verurtheilten Erzketzer den Rosenkranz, den sie vor den Blicken der Uebrigen hinter einem Felsstück zu verbergen bemüht ist.

Wir brauchen glücklicherweise weder unser Mitleid mit Huss, noch unsere Bewunderung für seinen Retter zu verstecken. Die Geschichtsmalerei folgt der Auffassung der Geschichte. Die Romantik im Anfang unseres Jahrhunderts verwandelte diese in mythische Poesie; die speculative Philosophie fasst sie als Erscheinung der Idee auf, die Gegenwart als realistische Erzählung der Thatsachen. Unter den grossen deutschen Geschichtsmalern malt Cornelius Geschichtspoesie, Kaulbach Geschichtsphilosophie, Lessing — malt Geschichte.

---

c) Matejko's Reichstag zu Warschau 1773.*)

Hat die internationale Jury der Pariser Ausstellung (1867) durch die Betheilung dieses Bildes mit der goldenen Medaille der österreichischen Kunst oder der polnischen Nation ein Compliment machen wollen? Gegenstand des Werkes ist derjenige Reichstag, dem Polen seinen Untergang und die österreichische Monarchie den Besitz ihrer polnischen Provinzen verdankt; der Maler desselben aber ist weder ein Zögling der wiener noch einer österreichischen Kunstschule überhaupt, ein Autodidact, der dem österreichischen Staate nur durch seine Geburt in Galizien angehört. Die Gemälde polnischer Künstler, von denen ausser dem Obgenannten noch Rodakowski, Kaplinski u. a. auf der Ausstellung eine Rolle spielten, waren daselbst in den Abtheilungen der verschiedenen Staaten zerstreut, die sich in Polen getheilt haben. Die französische Kunstkritik ging unbefangen über die politische Trennung hinaus und behandelte sie sämmtlich als Producte einer nationalen Kunst. Für den Franzosen ist eben das alte Königreich Polen von den Karpathen bis zur Ostsee noch immer mit sympathetischer Tinte auf der europäischen Landkarte verzeichnet; sobald er sich irgendwie erhitzt, kommen die schwarzen Umrisse desselben unter den bunten Grenzscheiden der Verträge immer wieder zum Vorschein!

Der Gegenstand dieses Gemäldes ist wol geeignet, nicht blos das leichtbewegliche Blut eines Franzosen in Wallung zu versetzen. In der Sitzung des ausserordentlichen und unvollzähligen polnischen Reichstages, die es darstellt, ist soeben die erste Theilung Polens votirt und signirt worden. Die Vertragsurkunde vom 13. September 1773 entriss dem Königreiche Polen von 13500 Quadratmeilen, die es damals noch umfasste, beinahe den dritten Theil: 3925 Geviertmeilen durch einen einzigen Federzug, den fruchtbarsten, den reichsten, den bestangebauten, den bestbevölkerten Landesstrich. Preussen nahm Pomerellen Culm Wermeland und einen Theil von Gross-

*) Neue freie Presse von 10. Jan. 1868.

polen; Russland den Löwenantheil, die Palatinate von Mcislaw, Witebsk, Polock, Minsk und Livland; Oesterreich mit Widerstreben und nur dem Drängen der Nachbarn nachgebend, den Rest: Galizien und die Zips, die schon einmal, zu der Zeit der Angiovinen, mit Ungarn vereinigt gewesen waren. Es gereicht Maria Theresia zur ewigen Ehre, dass sie nur zögernd und unwillig zu dem Gewaltstreich sich entschloss. Friedrich II. in seinen Memoiren macht sich über die ehrlichen Oesterreicher lustig, die den Abschluss der Grenzverhandlungen gewissenhaft hinausschoben, weil sie einen kleinen Bach, der ihre Marke bilden sollte, so lange nicht finden konnten. Er selbst nahm keinen Anstand, auf die Bitte einer polnischen Dame hin einen weiteren Bezirk mit 2000 Einwohnern seinem Antheile einzuverleiben; zwei Jahre nach vollzogener Theilung gab er seinem commandirenden General in Polen heimlich Befehl, die Grenzsteine zu verschieben, und fügte 46000, im darauffolgenden Jahre auf gleiche Weise noch 18000 Einwohner mit Städten und Dörfern zu seiner Beute hinzu!

Es ist hier nicht der Ort, die Gründe zu erörtern, die den Fall des polnischen Reiches herbeigeführt haben. Die polnische Wirthschaft und der polnische Reichstag sind sprichwörtlich geworden, um rathlose Verwirrung und unbändige Parteisucht zu bezeichnen. Ein unauslöschlicher Schandfleck in der Geschichte der polnischen Grossen bleibt es, dass sie, um ihre Familienzwecke zu fördern, selbst die Einmischung des Auslandes in ihre heimischen Händel anriefen. Die Conföderation Czartoryski setzte im Jahre 1764 deren Verwandten, den Günstling Katharina's, auf den polnischen Königsthron; die Conföderation Poninski besiegelte 1773 die erste Theilung des Reiches. Um schnöden Judaslohn verkauften der erlauchte Adel und hohe Clerus ihr Vaterland; der Graf, seit 1778 Fürst Adam Lodzia Poninski, der Marschall des Theilungs-Reichstages, erhielt während desselben, wie Lelewel erzählt, vom 1. April 1773 bis zum 1. März 1775, von Russland die Summe von 46000, sein College der Fürst Michael Radziwill, Palatin von Wilna und Reichstagsmarschall 23000, der Bischof von Cujavien, Anton Ostrowski, Präsident der Delegation, welche die Theilungsurkunde redigirte, 4500 holländische Ducaten. Der König selbst schämte sich nicht, unter dem Titel eines Geschenkes 6000 Ducaten anzunehmen! Gefühl für Ehre und Vaterland schien nur mehr in den Reihen

der Landboten, des dritten Standes in Polen, zu finden. Thaddäus Rejtan, Landbote von Novogrodek, warf sich dem Kronhofmeister Poninski und dem Schwertträger von Littauen, Michael Radziwill, die sich eigenmächtig zu Reichstagsmarschällen aufgeworfen hatten, an der Schwelle des Reichstagssaales entgegen, entriss dem ersteren den Marschallsstab und wehrte beiden den Eintritt. Sein College Samuel Korsák rief dem Gesandten der Kaiserin zu: Gut und Blut gebe er preis, aber kein Fürst sei reich genug, ihn zu bestechen, keiner mächtig genug, ihn zu erschrecken! Die Landboten schlugen ihr Lager im Reichstagssaale auf, verrammelten die Thür und blieben vier Tage hindurch gegen Bitten und Drohungen taub, bis endlich am 23. April 1773 die in Poninski's Wohnung geschlossene Conföderation die Widersetzlichen für Rebellen erklärte, den Eintritt in den Saal mit Gewalt erzwang und den vor Wuth und Verzweiflung von Wahnsinn befallenen Rejtan aus dem Reichstage und in den Kerker stiess, wo er durch das Verschlucken zerstossenen Glases sein Leben endete.

Diesen Conflict der landesverrätherischen Grossen und der treuen Landboten, der über die Leichen der letzteren hinweg zum Ruine des Reiches führt, hat der Künstler zum Thema seiner Darstellung gewählt. Zwei Wege standen ihm offen: er konnte entweder symbolisch jenen Conflict im Allgemeinen, wie er nicht nur 1773 zu Warschau, sondern mit geringen Abweichungen auch 1793 zu Grodno, ja fast auf allen polnischen Landtagen sich wiederholte, oder er konnte historisch einen dieser geschichtlich gegebenen Streithändel im Besonderen darstellen. Wenn wir bemerken, dass auf seiner Leinwand Personen erscheinen, die dem Ereignisse von 1773 fremd, Umstände mangeln, die ihm eigen waren, so werden wir zu der Meinung veranlasst, dass er den ersteren, wenn wir die beigesetzte Jahreszahl 1773 lesen, zu der entgegengesetzten, dass er den letzteren Weg eingeschlagen habe. Betritt er beide zugleich, so vermengt er die Gattungen.

Unangenehm fällt es auf, dass der Künstler nicht den Augenblick der Unterzeichnung selbst, sondern den nach derselben für seine Darstellung gewählt hat. Die Vornahme eines so wichtigen Actes concentrirt die Aufmerksamkeit aller Anwesenden auf einen einzigen Punct, schliesst alle Mitglieder naturgemäss zu einer gemeinsamen Handlung zusammen; der

darauffolgende Moment zeigt sie bereits nach den verschiedensten Richtungen zerstreut, in einzelne Gruppen aufgelöst, die kein innerliches Band, nur das äussere des Raumes zusammenhält. Die Unterzeichnung ist geschehen; die halbzerrissene Feder fällt zu Boden, auf dem die zertretene und befleckte Landkarte des Reiches liegt; der König verlässt seinen Thron, auf dem der entfallene Hermelinmantel zurückbleibt; die landesverrätherischen Grossen, ein Palatin, der im Begriffe vom Unterzeichnungstische aufzustehen seinen Stuhl umgestürzt hat, und ein Bischof im vollen Ornat, der das diamantenbesetzte Medaillonbild der russischen Kaiserin mit verzückten Blicken betrachtet, schwelgen im Vorgefühle ihres Lohnes; im Vordergrunde rechts auf dem Boden wälzt sich der wackere Landbote mit aufgerissenem Hemde in leidenschaftlichem Protest, während der reichgekleidete Marschall den an der Thür harrenden russischen Grenadieren winkt, den widerspenstigen Patrioten mit Gewalt hinwegzuschleppen. Aus dem Dunkel der Diplomaten-Loge betrachtet der russische Gesandte kühlen Blickes sein finsteres Werk; die Züge der Kaiserin Katharina, deren lebensgrosses Bildniss im Rathssaale der polnischen Republik prangt, scheinen vor innerer Befriedigung zu leuchten; ein schwacher Hoffnungsstrahl schimmert in dem träumerischen Gesichte des edlen polnischen Jünglings, der mitten in dem wilden Tumulte der verzweifelnden Landboten, die verhängnissvolle Urkunde in der Hand, in der Zukunft zu lesen scheint: Polen ist noch nicht verloren!

Dürfen wir der Revue des deux Mondes trauen, in deren Juli-Heft 1867 Maxime Decamps unserem Bilde eine ausführliche Besprechung gewidmet hat, so soll dieser Jüngling, den bereits der blaue Cordon schmückt, den Sohn jenes Palatins von Roth-Russland, den seine Zeit den „schrecklichen Wojwoden" nannte, vorstellen. Beides ein schlagender Beweis, wie willkürlich der Künstler bei der Wahl der Personen für seinen Reichstag von Warschau verfahren ist. Dieser Sohn war damals ein Knabe von höchstens acht bis neun Jahren, sein Vater, „der König von Ruthenien", aber seit Jahren todt. Eine streng geschichtliche Darstellung des Ereignisses von 1773 kommt einer An-den-Pranger-Stellung der betreffenden Persönlichkeiten gleich; Grund genug mit historischer Genauigkeit zu verfahren. Der Kron-Grossfeldherr von Polen, der Vicekanzler von Littauen

spielten nicht 1773, wol aber 1793 auf dem Reichstag zu Grodno bei der zweiten Theilung eine Rolle. Glauben wir aber dadurch verleitet uns auf dem letzteren zu befinden, so führt das eiskalte Gesicht des russischen Diplomaten, das nicht Sievers' sondern des Fürsten Repnin Züge trägt, uns sogar noch etliche Jahre hinter den Warschauer Reichstag zurück, dem nicht der 1770 nach Petersburg berufene Repnin, sondern Stackelberg als russischer Bevollmächtigter beiwohnte. Sind wir aber zu Warschau, wie es die Jahreszahl verlangt, dann fragen wir vergebens, warum neben dem wackeren Rejtan sein gleich wackerer Genosse Korsák mit seinem beredten Appell an den Vertreter Katharinens fehlt? warum der Künstler, statt von dem kräftigen geschichtlichen Act Gebrauch zu machen, durch welchen der muthige Landbote dem Marschall seinen Stab entriss und auf den Knien liegend mit ausgebreiteten Armen die Thür verwehrte, uns denselben in zuckender Agonie auf der Erde liegend vorführt, so dass wir nicht wissen, ob wir einen von epileptischen Krämpfen gepackten Trunkenbold oder Tollen vor uns erblicken?

Mit dieser durch eine Mengung historischer und blos symbolischer Elemente herbeigeführten Unklarheit des Bildes verbindet sich eine zweite, welche die räumliche Disposition angeht. Der Beschauer wird vor dem figurenreichen, lebhaft bewegten Gemälde das Gefühl nicht los, der dargestellte Raum sei zu klein für die Menge der Anwesenden. Das scheint kein Saal, kaum ein Zimmer, beinahe nur ein Cabinet; man möchte die Mauern verschieben und den Plafond eindrücken, um Luft, Athem und, was das Schlimmste ist, auch Licht zu schaffen. Wollte der Künstler absichtlich die erstickende Atmosphäre des schwindenden Polenreiches schildern, so hat er sein Ziel erreicht; die halbgeöffnete Pforte wirkt ordentlich erleichternd, ungeachtet russische Grenadiere draussen stehen. Eine halbe Dämmerung, die alle Luftperspective unsicher macht, lagert über dem Bilde; der Hintergrund weicht nicht hinreichend zurück; das Bildniss der Kaiserin scheint noch auf den im Mittelgrunde Befindlichen zu lasten; im nächsten Augenblicke, fürchtet man, wird es auf dieselben herabstürzen. Zwischen den Vorhängen des Thrones und der Diplomaten-Loge fehlt jeder Zwischenraum; diese selbst vertieft sich nicht, sondern gähnt flach in der Rückwand; wie zwischen dieser und dem Vordergrunde

so viel Körper Platz haben sollen, als wir Köpfe hier über einander sich häufen sehen, begreift man nicht. Mit Ausnahme des offenen Raumes, der sich um den auf den Boden hingestreckten Rejtan bildet, herrscht auf dem ganzen Gemälde ein chaotischer Wirrwarr von Gliedmassen und Gewändern. Der Künstler scheint aus dem Auge gelassen zu haben, dass auch die äusserste Verwirrung, die er hier offenbar schildern will, nicht selbst wieder verworren darf dargestellt werden.

Der Grund dieses Mangels an verständlicher Anordnung ist vielleicht dort zu suchen, wo der grösste Reiz des Werkes und die specifische Begabung seines Meisters zu liegen scheint. Eine gemeinsame sichtbare Action, die alle Anwesenden zugleich beschäftigt, wie es die Unterzeichnung wäre, hat er wol nicht ohne Absicht vermieden. Dafür zeigt er uns mit unerschöpflicher Abwechslung und feinster Charakteristik den Nachklang einer geschehenen nicht mehr sichtbaren Handlung auf den Gesichtern derjenigen, welche dieselbe verübt haben. Als ob ihm die Einheit der Handlung zu viel Ehre wäre für ein Gemälde, das die Theilung darstellt, lässt er uns die Versammlung in völliger Auflösung erblicken. Von dem stumpfsinnigen Greise und dem zufrieden lächelnden Primas bis zu dem wahnwitzigen Rejtan führt er uns eine Stufenleiter charakteristischer Seelenzustände vor, die alle durch einen und denselben Vorgang hervorgerufen werden, aber nicht diesen selbst. Betrachten wir jeden Kopf einzeln, so stellt er ein meisterhaft individuelles Seelengemälde dar; sehen wir auf das Ganze, so zerfällt es in Gruppen Figuren und Episoden, deren eine sich nicht um die andere bekümmert. Köpfe wie die des Primas, des Palatins, des Jünglings, des Reichstagsmarschalls und des schwachen Stanislaus August möchte man aus der Leinwand herausschneiden und besonders einrahmen als wahre Muster historischer Porträts; die ungeordnete Häufung geschichtlicher und ungeschichtlicher Persönlichkeiten ohne ersichtlichen Mittelpunct entstellt das historische Gemälde. Die ungewöhnliche Gabe physiognomischer Charakteristik und die ungeachtet des auffällig ins Schwarze fallenden Colorits bewunderungswürdige Bravour der technischen Mache, welche das vorstehende Bild wie seine Vorgänger zur Schau stellt, machen den Schöpfer dieses Werkes zu einem Talente ersten Ranges. Ob seine künftigen Schöpfungen historischer

Gattung ihn auch als einen Geschichtsmaler ersten Ranges zeigen werden, wird, wie bei allen Kunstgrössen, von der Erweiterung seines ästhetischen und geschichtlichen Horizonts, von dem Studium ewiger Muster und bei Matejko besonders von dem Grade innerer und äusserer Klarheit abhängen, die er seinen geschichtlichen Compositionen einzuhauchen vermögen wird.

Der neue Fiesole. *)

Neben der Grösse Michel Angelo's, der Grazie Raphael's, dem Farbenreiz Titians übt das tiefe Gemüth und die reiche Ideenfülle des Fra Beato Angelico da Fiesole auf den wandernden Kunstfreund seinen unwiderstehlichen Zauber. In seinen Klostermauern einsam, ohne Zusammenhang mit Kunstgenossen, von Natur und Zeit abgekehrt, erfindet Fiesole die Welt des Diesseits und Jenseits aus seinem unerschöpflichen Innern gleichsam von neuem. In sich gekehrt wie eine schüchterne Jungfrau bleibt sein Denken und Malen innerhalb der Clausur; sein Pinsel gleicht dem Sprengwedel, seine Erfindungen sind Gesichte, seine Gemälde stumme Predigten, seine Temperafarben mit Weihwasser angemacht. Fiesole's Bereich ist die heilige Schrift und die Heiligenlegende; sein Lehrer und Massstab seine fruchtbare Fantasie. Er hat kein Modell als seine Klosterbrüder, keinen Sporn und Antrieb, als den Drang seines Herzens. Der Streit zwischen religiöser und weltlicher Kunst ist für ihn nicht vorhanden. Seine entzückte Fantasie kennt Profanes nicht.

An den Beato wird man erinnert, so oft man Gemälde von Overbeck oder ihn selbst vor Augen hat. Das von seiner eigenen Hand gemalte Porträt im Saale der Malerbildnisse in den Uffizien zu Florenz stellt ihn dar, wie er ist: ein freiwilliger Mönch in einer verweltlichten Kunstepoche. Ein gesenktes sinnendes Haupt mit scharf gezeichnetem Profil, eine hohe aber schmale Stirn, ein edelgeformtes Kinn und das liebevollste, kindlich blickende Augenpaar. Nur bleicher ist die hinter das Ohr gestrichene lange Locke seitdem geworden und die ansehnliche schlanke Gestalt mit den vorn stets über einander gelegten Händen hat sich um ein Merkliches nach vorwärts ge-

*) Rom im April 1856.

neigt. Wie er so dasteht in dem niedrigen Zimmer seines Hauses, gleicht dieses einer Zelle und er deren ascetischem Bewohner. Eine Spur der Verzückung aus Fra Angelico's Himmeln glänzt im Auge des Meisters, aber der ernstlächelnde Mund, die faltige Stirn verrathen den klar und bewusst denkenden Künstler. Was bei jenem Naturell, ist bei ihm zum Charakter geworden. Mit entschiedener Klarheit erfasst er seine Kunst als religiöse Mission an die Gegenwart und Nachwelt; wie Angelico's naive, sind seine Bilder bewusste Predigten in der Wüste. Einem Johannes gleicht beider Haupt und Kunst, aber Fra Beato mehr dem Evangelisten, Overbeck dem Täufer. Jener stellt dar und erzählt, dieser ermahnt und belehrt; des Fiesole Gemälde sind Bilder des Evangeliums, Overbeck's Compositionen sind die Moral desselben.

Diese didaktische Richtung, wo die Kunst nur Gefäss des religiösen Gehaltes ist, macht Symbolik und Allegorie in seinen Werken unentbehrlich. Weil er nicht wie Fiesole sich begnügt, wirkliche oder als wirklich geträumte Vorgänge zu malen, greift er für den abstracten Gedankeninhalt zu symbolischer Versinnlichung. Wenn Fiesole all seine lyrische Verzückung in die wunderbaren Köpfe der handelnden Gestalten zusammendrängt, im übrigen aber, die Zusammenstellung willkürlicher Heiligengestalten in der grossen Passion zu St. Marco etwa ausgenommen, sich beschränkt, das historisch Ueberlieferte zu geben, so behandelt dagegen Overbeck mit Bewusstsein das Historische als Sinnbild für etwas, das selbst hoch über dem Historischen steht. Jedes Mittel ist ihm willkommen, auch das gänzlich Erfundene, wenn es als passendes Gleichniss dient, religiösen Gehalt zur sinnlichen Anschauung zu bringen.

Still und geräuschlos wie ein Kloster ist des greisen Meisters abgeschiedene Werkstätte. Weitab vom Getümmel der ewigen Stadt, am Abhang des esquilinischen Hügels, in einer einsamen Gartenstrasse, der Via di Merulana, die von S. Maria maggiore zum Lateran führt, steht unter Trümmern und Weinranken, von Cypressen beschirmt, ein einfaches Gartenhaus, zu dem eine lange, schattige Bogenlaube leitet. Niedere Fenster gewähren eine weite Aussicht über die Villen des Viminals, über Pinienkronen und die Bogen der Aquäducte hinweg erblicken wir die schöngeschwungenen blauen Kuppen des Albanergebirges. Vor dem unscheinbaren Thore halten allsonntäglich in

den Mittagsstunden zahlreiche glänzende Equipagen; die Unvermeidlichen Italiens, geldklimpernde Engländer und wissbegierige Blondinen, ergiessen sich stromweise in den unansehnlichen Raum, wo der Genius waltet. Mit stets gleicher Freundlichkeit empfängt der schlichte Künstler die unbequemen Gäste und lässt sich's nicht verdriessen, mit menschenfreundlicher Geduld die oft wenig Versprechenden auf's Liebenswürdigste mit seinen Schöpfungen vertraut zu machen. Auch diess betrachtet er als einen Theil seines Berufes und gelang es ihm, nur einem Einzigen das Verständniss seines Werkes und damit seines tiefgedachten Inhaltes zu erschliessen, so sieht er Mühe und Zeit nicht als nutzlos vergeudet an.

Neben manchem ältern Werke wie z. B. dem Carton zu jenem berühmten Triumph der christlichen Kunst im Städel-schen Institut, der bekannten Bilderbibel u. a. standen auf den Staffeleien zwei neue Entwürfe, einer eben in der Vollendung begriffen, der andere umfassende ihr entgegenharrend, wenn irgend ein mächtiger Freund der Kunst dem greisen Manne Zeit und Mittel gewährt, der Kunst und sich ein unvergängliches Denkmal zu hinterlassen. Der erste, ein Carton in Farben ausgeführt, wurde so eben von Overbeck in grosser Dimension auf Leinwand übertragen. Es ist ein Gemälde zum Andenken an die glückliche Errettung des Papstes Pius IX. im Jahre 1849 für die Decke jenes Zimmers im quirinalischen Palaste bestimmt, aus welchem derselbe in jenem verhängnissvollen Jahre nach Gaëta flüchtete. Zufälliger- aber bedeutsamerweise ist dieses Gemach dasselbe, in welchem ein halbes Jahrhundert zuvor sein gleichnamiger Vorgänger Papst Pius VII. in die Gewalt der Franzosen unter General Miollis gerieth. Die Aufgabe war schwierig, die Art wie er sie löste, bewundernswerth. Wenn jedes gute Gedicht nach Goethe's Wort ein Gelegenheitsgedicht ist, so ist Overbeck's Erfindung für diese Gelegenheit ein Meisterstück. Die Rettung des Papstes aus der Verfolger Hand zu symbolisiren, wählte der Maler den Moment, wo Christus den Juden, die ihn vom Felsen stürzen wollen, durch ein Wunder entgeht. Ruhig schwebend von einer Wolke getragen, mit dem erhobenen Fuss nach Schifferart leicht vom Felsen abstossend, entweicht der Heiland unberührt der wilden Rotte der Frevler, die zum Theil vor Erstaunen starr, zum Theil noch von Hass Wuth und

Drohung auf's Lebhafteste bewegt ist. Kaum denkbar ist ein mehr ergreifender Contrast, als dies erhabene Dahingleiten des Erlösers, dem leere Luft wie fester Boden ist, während die an der Erde festhaftende Schaar der Bösen vor dem jähen Felsrand schaudernd zurückweicht.

Dennoch lassen gegen diesen in der Idee schwer übertrefflichen Entwurf gewisse formelle Bedenken sich kaum zurückhalten. Die linke Seite des Bildes ist durch den hohen Felsen, auf dem die Gruppe der Feinde Christi steht und diese selbst, die mehr als zehn verschiedene Personen umfasst, so reichlich gefüllt, dass die rechte dagegen, die statt des Felsens nur Luft und statt der zahlreichen Gruppe nur die einzige Figur des Erlösers enthält, vergleichweise leer erscheint. Nur die überlegene Hoheit in Miene und Haltung des Heilandes vermag die Menge der Gegner, das vom Künstler im Hintergrund angebrachte Jerusalem, die gewaltige Felspartie nur theilweise aufzuwiegen. Auch dass durch die geradlinige Bewegung, in welcher der schwebende Christus vom Felsen sich entfernt, sämmtliche Figuren zwischen zwei monotone Parallelen zu stehen kommen, wird manches an pyramidale Anordnung und gerundete Wellenlinien gewöhnte Auge fremdartig berühren. Overbeck's Geist webt so ganz im ethischen Gehalt, dass die rein ästhetische Form nicht selten dagegen zurücktritt. Auch darin wie in anderm ist er Fiesole ähnlich.

Unvergleichlich an Sinnigkeit ist dagegen das zweite Werk, dessen vorliegender Theil die Vollendung des Ganzen herbeiwünschen macht: die Darstellung der sieben Sakramente. Ich habe versucht, äusserte er gegen mich, das ganze Leben des Menschen in der Kirche von der Geburt bis zum Tode darzustellen. Dem natürlichen Leben des Menschen entspricht das übernatürliche durch die kirchlichen Gnadenmittel: der natürlichen Geburt die Wiedergeburt in der Taufe, der natürlichen Stärkung die in der Confirmation, der natürlichen Reue und Busse die übernatürliche Sündenvergebung, der natürlichen Nahrung durch Brot und Wein die übernatürliche Eucharistie, der natürlichen Ehe die sakramentalische, der natürlichen Arznei die letzte Wegzehrung und dem natürlichen Leben das priesterliche als diesseitiges Symbol eines reinen jenseitigen Daseins in der Priesterweihe.

Wir geben im Folgenden seine Andeutung. Ein an sich so abstracter Gedanke kann natürlich nicht anders als symbolisch veranschaulicht werden. In den fünf vollendeten (1856) Tableaux erscheinen daher selbst die biblischen Handlungen, welche die Hauptbilder darstellen, nur als symbolische Vorgänge. Ja die Lust des Symbolisirens geht so weit, dass in den Bildern das Versinnlichte zweimal, in Vorgängen des alten und des neuen Testamentes erscheint. Der Rahmen einer einzigen Handlung wird zu klein für den sich entfaltenden Reichthum der Ideen und sucht sich Raum durch Randbilder zu verschaffen. Wie der Mond der Erde, so werfen diese dem Mittelbilde erhellende Strahlen zu; alle zusammen aber empfangen sie Sinn und Bedeutung von der unsichtbaren Sonne des verknüpfenden Hauptgedankens.

An der Schwelle des neuen kirchlichen Lebens empfängt den Menschen die Taufe. Schwer lastet auf dem kaum Geborenen die Schuld und Strafe des ersten Menschenpaares; schon aber strahlt dem hilflos der Erlösung Bedürftigen der Stern der Verheissung aus immer grösserer Nähe. Darum erblicken wir zur Linken und Rechten des Hauptbildes dort den Baum der Erkenntniss mit der lebenden, hier das Kreuz im Wüstenlager mit der ehernen Schlange, jenen als Sinnbild der Erbsünde, dieses als Symbol der verheissenen Erlösung. Den untern Rand füllt die Strafe des ersten Menschenpaares (erstes Bild von der Linken an), aber zugleich, nachdem dessen sündhafte Nachkommenschaft vertilgt, im zweiten Vater der Menschheit durch die Taube mit dem Oelzweige die Hoffnung der Befreiung (zweites Bild). Die zur Rettung Bestimmten leitet auf dem dritten Bild göttliche Vorsehung sicher durch das rothe Meer; den verlassenen Psalmisten, dessen Seele nach dem Herrn ruft, wie der Hirsch nach frischer Quelle, tröstet auf dem vierten Bilde sein Seelenfreund Jonathan als symbolische Andeutung des sich ganz mit der sein bedürftigen Seele vermählenden Heilandes. Der obere Rand zeigt in Hirschen, die unter Palmen weidend aus den frischen Quellen trinken, welche links und rechts aus den Seiten des Mittelmedaillons, der Taufe Christi, sprudeln, die schmachtenden Worte des Psalms und die erfüllte Verheissung versinnlicht.

Auf dem Hauptbilde selbst vollziehen die Apostel die erste Taufe. Vor einer andächtigen Menge predigt im Hinter-

grund Petrus, indess Johannes im Vordergrund drei vor ihm knieenden Gruppen das Sakrament ertheilt. Der Meister dachte dabei an die drei grossen Hauptstämme der Semiten (links), der Chamiten (in der Mitte) und der Japhetiten (rechts) als Versinnlichung des Spruchs: Geht in alle Welt hinaus und taufet alle Völker.

Zum Bewusstsein gelangt und bereit den Stürmen der Welt entgegenzugehen, bedarf der wiedergeborene aber schwache Mensch neuer Stärkung seines Glaubens. Im Sakramente der Firmung gewährt sie ihm die Kirche durch den heiligen Geist, dessen Gaben sieben Engel am obern Rande des zweiten Entwurfes darstellen, durch das Feuer, das nie erlischt, durch den Brunnen, dessen Wasser niemals dürsten macht. An jenes mahnt uns der flammende Kandelaber, der die linke, an diesen der sprudelnde Springquell, der die rechte Seite des Mittelbildes begrenzt. Der untere Rand zeigt unter dem ersten den Moment der Verheissung des nie erlöschenden Lichtes, unter diesem Christus am Brunnen mit der Samaritanerin, die Verkündigung des ewigen Bronnens. Zwischen beiden die Gegenbilder des alten Testamentes: links Moses, der unter himmlischem Feuer die Gesetzestafeln empfängt, rechts denselben wie er Wasser aus dem Felsen herausschlägt. Das Mittelbild aber stellt, wie auf dem frühern die erste Taufe, so die erste Firmung durch die Apostel dar, die Händeauflegung zu Samaria durch Johannes und Petrus.

Wie die Taufe nur von der angeerbten aber nicht auf immer von der Sünde befreit, so schützt auch die Stärkung im Glauben nicht vor erneuertem Falle. Ihm folgt die Reue, die Selbstverwünschung, der Wunsch nach Vergebung auf natürlichem Wege. Aber diese selbst vermag der Mensch nicht zu gewähren; eine äussere Stimme, welche die Macht dazu besitzt, muss ihn darüber beruhigen. Im Sakrament der Busse ist die Kirche diese Stimme. Ihr ist die Macht dazu ertheilt von dem Heilande selbst, dessen Stiftung des Sakramentes durch den Ausspruch: was ihr bindet, soll gebunden, was ihr löset, gelöset sein, das Mittelbild des dritten Tableaus darstellt. Die sieben Todsünden zur Linken, zwölf Tugenden, die drei göttlichen an der Spitze, zur Rechten des Hauptbildes in absteigender Ordnung gereiht, die ersten von Blumen, die letzten von Dornen umwunden, bringen jene das Bedürfniss, diese den Lohn der Busse zur

Anschauung. Der untere Rand aber zeigt in einer Folge von Scenen den Fortschritt von der natürlichen zur kirchlichen Busse. Auf die erste Sünde folgt Adams irdische Reue, sein Fluch über die Schlange als Verführerin und die erste Hoffnung der Vergebung durch die Verkündigung der Jungfrau, welche der Schlange den Kopf zertritt. Dass aber die Reue nicht genüge ohne priesterliche Lossprechung, erinnert das vierte Bildchen durch die Sitte der Israeliten, dass der Aussätzige vor der Heilung sich dem Priester zeige. Im fünften Bilde erfolgt die Lösung, im sechsten die Heilung des 38jährigen Kranken zum Zeichen, dass, wen der Priester losgesprochen, nun auch völlig gesundet sei. Am obern Rande aber deutet die Kreuzigung (Medaillon unter Arabesken) auf die blutige Genugthuung des zweiten Adam's für die Schuld des ersten.

Wie die Busse die Taufe, so ergänzt das Sakrament des Altars die Firmung. Die sündhafte Natur bedarf wiederholter Vergebung, die menschliche Hinfälligkeit wiederholter Stärkung. Durch Eva, die Adam, wie auf dem oberen Rande des vierten Cartons zu sehen ist, den Apfel darreicht, ist der Tod in die Welt gekommen; wie durch Brod und Wein das leibliche, so wird durch Christi Leib und Blut das ewige Leben erhalten. Daher umschliessen Weintrauben und Aehren, jene von der Linken, diese von der Rechten, das Hauptbild, wie im vorigen die Stiftung des Sakramentes, die Einsetzung des heiligen Abendmahles darstellend. Unter den Weinranken beginnt der untere Rand mit der Hochzeit zu Cana und schliesst unterhalb des Aehrenbündels mit der wunderbaren Brodvermehrung. Die Mitte desselben füllen die Gegenstücke aus dem alten Testamente, die Tödtung der ägyptischen Erstgeburt, das Passahfest und die Mannaeinsammlung in der Wüste als Symbol des himmlischen Brodes.

Sind die vorhergehenden Sakramente vornemlich der Heiligung des einzelnen Menschen gewidmet, so hat die Kirche im Sakramente der Ehe die Heiligung der Erhaltung des Menschengeschlechtes überhaupt im Auge. Auch der künftig zu gebährende Mensch soll aus geweihter begnadeter Verbindung entspringen, der blos thierische Trieb durch übernatürliche Hilfe geläutert und erhöht werden. Die Idee physischer und moralischer Veredlung der ganzen Menschengattung durch die christliche Ehe begeisterte den Maler in solchem Grade, dass dieser Carton sowohl an Reichthum der Durchführung als an Sorg-

falt der Zeichnung allen übrigen voransteht. Eine biblische Scene, die Hochzeit zu Cana füllt auch hier den Mittelraum, mit poetischer Freiheit lässt Overbeck Christus selbst den Trauungssegen über das jugendliche, vor ihm knieende Brautpaar aussprechen. Die Doppelnatur der Ehe als ursprüngliches Natur- und durch das Sakrament geheiligtes Kircheninstitut deutet er sinnreich an durch zwei Parallelreihen von Scenen zur Linken und Rechten des Hauptbildes. Auch als reines Naturinstitut ist die Ehe nicht verwerflicher Natur: auf dem ersten Bilde von unten der linken Reihe führt der Schöpfer selbst dem ersten Menschen die eben geborne Gattin zu und einander umschlingende Engel, darüber angebracht, deuten an, dass die eheliche Liebe nicht unreiner Natur sei. Blumen, welche ein Engel von oben streut, fallen auf den Pfad der Verbundenen; dem ersten traulichen Finden folgt die Freude an den Kindern, an ihrem Gedeihen und Wachsthum (zweite, dritte und vierte Scene von unten). Aber auch an Dornen fehlt es nicht in der Ehe; auch sie streut ein Engel auf den Lebensweg des Ehepaares (rechte Seite oben), und wenn die irdische Liebe unter Blumen gedeiht, so dauert die sakramentalische unter Dornen aus. Darum beginnt die Scenenreihe der rechten Seite des Hauptbildes von unten mit dem Bilde der himmlischen Liebe der Gottesmutter, die den todten Sohn schmerzvoll auf den Knieen hält. Ueber dieser gewahren wir die christlichen Eheleute, das Kreuz, das einem zu schwer, gemeinschaftlich auf der Schulter tragend, einen Engel darüber, der die Tragenden unterstützt, zum bedeutsamen Zeichen, dass sakramentalisch Verbundenen ausserordentliche Hilfe von oben niemals fehle. Dies tritt deutlicher noch in der nächsten Scene hervor. Trotz der göttlichen Hilfe ist beiden die Last doch zu gross geworden; muth- und kraftlos eines vom anderen ab- und mit dem Rücken einander zugewendet, sitzen beide da; das Kreuz, das sie fahren gelassen haben, hält der Engel indessen schwebend über ihren Häuptern. So von oben erleichtert und gestützt währt die echte Ehe unauflöslich bis in den Tod. Dem auf das Kreuz hingestreckten Gatten drückt die treue Gattin auf dem letzten Bilde die Augen zu, indess der Engel, der beide bis zur Scheidestunde begleitet hat, den lauernden Versucher verscheucht und des Todten Seele rettend in Kindesgestalt zum Himmel emporträgt.

Dieselbe Idee gottesfürchtiger Ehe wiederholt der untere Rand des Cartons in der Geschichte des jungen Tobias. Vor unsern Augen nimmt er Abschied vom Vaterhaus und zieht mit dem Engel; wir finden ihn wieder in dem Hause Raguels, der ihm die Tochter zuführt, in deren Armen schon sieben Männer in der Brautnacht gestorben sind. Ueber den jungen Tobias, der seine Ehe mit Gott eingeht, hat der finstere Todesengel keine Macht. Aengstlich sehen wir auf dem dritten Bilde die Mutter der Braut an das Hochzeitbett hintreten, und theilen mit ihr das Entzücken, ihre Furcht überflüssig gemacht zu wissen. Der junge Tobias kehrt zurück; die Freude und die Genesung des blinden Vaters bildet den Abschluss der Bilderreihe. Den obern Rand des Cartons füllen triumphirende Engel, das Symbol der vergöttlichten Liebe.

Die Darstellung der abgeschiedenen Seele in Kindesgestalt abgerechnet ist in sämmtlichen fünf Tableaux kaum etwas zu finden, was nicht am Platze oder anders zu wünschen wäre. Es herrscht eine Klarheit und Durchsichtigkeit in der Composition bei vollkommenstem Durchdrungensein von der Hauptidee, die das Ganze, abgesehen noch von der malerischen Ausführung zu einem wahren Gedanken-Kunstwerk erhebt. Sinn und Bedeutung der kirchlichen Heilmittellehre, keinen einzigen wichtigen menschlichen Lebensmoment ohne göttliche Heiligung zu lassen, wird an dieser Kunstschöpfung deutlich. Reinere künstlerische Verklärung wenigstens kann das katholische Dogma kaum hoffen. Wenn es das Endziel der Kunst wäre, durch ideale Auffassung der Religion Gemüther zu gewinnen, der deutsche Fiesole hätte dasselbe nicht minder erreicht, wie sein engelgleiches Vorbild!

Josef Führich.*)

Wie man über das Kunstprincip derjenigen Künstlergruppe, welche mit Führich die Heimath der Kunst am Altare findet, auch denken mag, ihre bedeutsame Stellung innerhalb der Entwickelungsgeschichte der neueren deutschen Kunst wird man schwerlich zu leugnen im Stande sein. Zugleich mit dem Aufschwung der deutschen Literatur schlug auch die deutsche Kunst neue Bahnen ein; wie auf das klassische Stylprincip in der Dichtung von Göthe und Schiller das romantische der Tieck Novalis und Schlegel, so folgte auf die antike Kunstrichtung von Carstens und Wächter die christlich-germanische von Schnorr Veit und Overbeck. Göthe und Carstens wurden durch Rom zum Hellenismus, Fr. Schlegel und Overbeck zum mittelalterlichen Katholicismus bekehrt. Unter den Händen der Nachahmer der Griechen verwandelte sich allmälig die Religion in Kunst, während für die „christlichen" Künstler nach einem Ausspruch Fr. Schlegel's die Kunst selbst Religion ward.

Dieser Gruppe von Künstlern, die ausser ihm Overbeck, Joh. und Ph. Veit, Steinle, L. Schnorr u. a. umfasst, gehört Josef (seit 1854 Ritter von) Führich an, in dessen Gemüth als Knabe schon, wie er selbst sagt, Religion Kunst und Malerei in unbestimmten poetischen Schwingungen in ein Ganzes zusammenflossen.

Josef Führich ist zu Kratzau, einem kleinen Städtchen Deutschböhmens an der oberlausitzer Grenze, am 9. Februar 1800 geboren. Sein Vater war Künstler, d. h. er malte auf Särge für alte Leute Krucifixe, auf Wiegen und Kindersärge Engelsköpfe, strich Brautgeräthe, Truhen und Schränke mit bunter Farbe an und verzierte sie mit Blumengewinden und

---

*) Zeitschr. f. bild. Kunst. Jahrg. 1868. Nr. 15. u. ff.

Landschaften. Der Kleine lernte ihm früh die Handgriffe ab und half ihm als Knabe schon bei seiner Arbeit. Von eigentlicher Anleitung zur Kunst konnte keine Rede sein: ein paar Kupferstiche, Blätter nach Rubens, eine Bilderbibel, etliche Thierstücke nach Berghem waren das Erste, was er sah. Letztere ahmte er bald selbst nach, da er gleich seinem späteren Kunstgenossen J. A. Koch im Spätsommer die Kühe hütete und während dieser idyllischen Beschäftigung jenen offenen Sinn für Natur und Hirtenleben sich erwarb, den man aus manchem späteren Bilde, vielleicht am schönsten aus seiner „Begegnung Jacob's mit Rahel“ (früher im Besitz Arthaber's in Wien) herausblicken sieht. Die Anbetung der Hirten und die Geburt Christi machten den Lieblingsgegenstand seiner ersten Versuche aus; sein bildnerisches Gedächtniss war so stark, dass er wie er versichert Bilder, die auf ihn grossen Eindruck machten, aus der Erinnerung so zu zeichnen im Stande war, dass er kaum in der Bewegung einer Hand oder eines Fingers irrte. Sechzehn Jahre war er alt, als ihn sein Vater zum ersten Mal in die böhmische Hauptstadt nahm und dem Director der dortigen Malerakademie Josef Bergler, einem Schüler Knoller's, vorstellte. Von diesem aufgefordert, ihn eine Probe sehen zu lassen, vollendete er binnen wenigen Tagen zwei grössere Compositionen aus dem Leben des jungen Tobias, zu denen ihm Bergler das Thema gegeben hatte. Letzterer war überrascht und forderte ihn auf, einige Bilder zur Ausstellung einzuschicken. Führich entwarf zu diesem Zwecke zwei grosse Gemälde, den Tod Otto's von Wittelsbach (nach Babos Trauerspiel) und die Auffindung des böhmischen Klausners St. Iwan durch den Herzog Boriwoj. Beide erregten auf der Ausstellung des Jahres 1817 Aufsehen; der aufgeschossene dürftig gekleidete Bauernjunge, der mit klopfendem Herzen den Erfolg erwartet hatte, sah sich plötzlich in einen Gegenstand allgemeiner Theilnahme umgewandelt. Seine Bilder wurden gekauft; einige reiche Kunstfreunde, vor allem der Besitzer von Kratzau, Graf Clam, forderten ihn auf, die Akademie zu besuchen, und schossen die Mittel dazu vor, worauf Führich's Vater, der sich von seinem Kinde nicht trennen mochte, mit der ganzen Familie nach Prag übersiedelte.

Nun erst begann Führich ein regelmässiges Kunststudium, fand aber bald, dass seine Neigungen mit der auf der Schule

herrschenden Richtung im Widerspruch standen. Der dort geltende Styl war der antikisirende; Führich fühlte sich lebhaft von demjenigen angezogen, der ihm zuerst in den Compositionen zum Faust von Cornelius entgegen trat. Die Schriften von Novalis Tieck den Schlegel, vor allem Wackenroder's „Herzergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ hatten seine Phantasie lebhaft aufgeregt; in jenen Umrissen begegnete er zuerst dem Reflex ihrer Richtung auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Ein Carton von Overbeck, den er auf einer kurzen Reise nach Dresden daselbst in Quandt's Besitz sah, „Olint und Sophronia auf dem Scheiterhaufen“, dessen ruhiger Geist und affectlose Würde tief in sein Inneres drangen, befestigte ihn in dieser Vorliebe; die nähere Bekanntschaft mit den Werken Albrecht Dürer's, die er zuerst 1821 erwarb, und auf welche er zumeist durch Wackenroder geführt worden war, entschied über seine Stylrichtung. „Hier stand, sagt er in seiner Selbstbiographie (im Prager Taschenbuch Libussa für 1844) eine Form vor mir, freilich im schneidenden Gegensatze mit derjenigen, die vor den Augen der Verächter unserer grossen Vorfahren Gnade gefunden und die ihre charakterlose Glätte und Gedunsenheit, der missverstandenen Antike entborgt, gern als Schönheit und ihre affectirte Weichlichkeit als Grazie verkaufen möchte. Hier stand eine Form, hervorgegangen aus der tiefen Erkenntniss ihrer Bedeutung, und diese erschien wieder, gestützt auf Kirchlichkeit, als Allgemeines, und Nationalität, als Besonderes, wie beides sich in einer Persönlichkeit abspiegelt. Der aus dem falschen Schönheitssinne hervorgegangenen, verwischten Charakterlosigkeit der gewöhnlichen akademischen Kunst gegenüber, stand hier vor mir eine scharfe grossartige Charakteristik, welche die Gestalten, sie wie zu alten Bekannten machend, durch und durch beherrschte. Gewänder hatte ich früher nie gesehen; denn dieser, wenn auch schon hie und da etwas übertriebenen, durch Gedankenreichthum veranlassten Fülle klarer, bis in's kleinste Faltenauge, in den letzten Saum durchgeführter Motive gegenüber, verdienten jene unbestimmten Wolkenhüllen oder nassanklebenden Draperien oder auch jene, die Phantasielosigkeit oder den Mangel an Erfindung in anderer Weise beschönigenden Gliedermannsmäntel kaum den Namen von Gewändern. Ueberall stand der sich hinter vornehmes Verschmähen flüchtenden Dürftig-

keit der aus der Aufklärungsepoche erwachsenen Kunst eine Welt von Phantasie und schöpferischer Kraft gegenüber."

Die Werke Dürer's, die er hierbei vor Augen hatte, bestanden in einer Sammlung von Holzschnitten, die vor allem das Blatt vom hl. Christoph und das Leben Mariä enthielt. Mit seiner Beredsamkeit über dieselben verglichen, ist es charakteristisch, wie er in seiner Lebensbeschreibung über die Madonna di S. Sisto, die er um dieselbe Zeit in Dresden gesehen hatte, fast spurlos hinübergleitet. Für die Antike Rafael und die späteren Meister, die eine gewisse Vollendung an äusserer Form zur alleinigen Quelle artistischer Ausbildung erheben sollte, hat er kein anderes Wort als dass sie „in ihrer classischen Abgeschlossenheit, bei aller Verehrung, die er für sie trug, seine Phantasie zu wenig angeregt hätten."

Der Künstler hatte, wie man sieht, seine F o r m gefunden; nach dem I n h a l t brauchte der von Jugend auf in strenger Kirchlichkeit Aufgewachsene nicht weit zu suchen. Kein anderer Meister hätte nach seinem eigenen Geständniss damals auf ihn die Wirkung ausgeübt, wie Dürer; eine mangelhaftere äussere Erscheinung hätte ihn, soviel Macht besass das bildnerische Formgefühl in ihm, wenn nicht gerade abgestossen, doch wenigstens irre gemacht. Die Bekanntschaft mit Dürer erweiterte seine Erkenntniss der Mittel, mit welchen die bildende Kunst wirken kann; sein Verhältniss zur Kunst so wie das der Kunst zum Leben fing für ihn an eine feste Gestalt anzunehmen.

Führich klagt sich selbst an, dass seinem alten angestammten positiven Kirchenglauben zum Trotz die durchaus unkatholische Literatur, mit der ihn seine ungewählte Lectüre bekannt gemacht habe, dennoch nicht spurlos an ihm vorübergegangen sei. Er habe damals höchstens die Schönheit seines Kirchenglaubens gefühlt; die Wahrheit desselben sei ihm ferner als er meinte, er sei, offen gesagt, „nur als Künstler katholisch" gewesen. Die Stelle, welche seiner nachherigen Ueberzeugung gemäss nur die katholische Glaubenswahrheit auszufüllen würdig ist, nahm in seinem Herzen damals das „starke und fromme deutsche Mittelalter" ein, auf welches ihn die Schriften der Romantiker, die Werke Dürer's und die zahlreichen Baureste, die er in Prag kennen lernte, hingelenkt hatten. Jene grosse schöne hingeschwundene Zeit in Lied und Bild zu feiern, und in der Mitwelt dadurch eine Sehnsucht nach jener alten Herr-

lichkeit zu wecken, erschien ihm zu jener Zeit, die er selbst seine romantische Periode nennt, als Aufgabe der Kunst. Eine Kunstreise nach Wien, wo er zuerst Dürer's heilige Dreifaltigkeit und eine grössere Anzahl älterer deutscher Gemälde sah und im Hause des Custos Russ eine Anzahl geistesverwandter junger Künstler, unter ihnen Moriz v. Schwind kennen lernte, deren artistisches Lebenselement wie das seine das Mittelalter war, erhöhte seine Begeisterung. Während er sich bei der Schilderung dieses Besuchs bei Rubens und Rafael nicht aufhalten mag, berichtet er in seiner Lebensbeschreibung ausführlich über den Eindruck des Dürer'schen Bildes, so wie der Märtyrer desselben, „wo jeder Grashalm ein kleines Kunstwerk zu nennen ist.“ Er verliess Wien mit einer Welt durcheinandertreibender Gedanken und Ideen, die aber alle die Färbung seines Kunstideals christlicher Romantik trugen.

Aus dieser Zeit, die dem Künstler seine meisten und wärmsten Bewunderer erwarb, auf die er selbst aber später fast wie auf eine Verirrung zurückblickte, stammen seine Compositionen aus der böhmischen Geschichte, welche er für die Bohmann'sche Buchhandlung in Prag zum Theil selbst lithographirte, sein Vaterunser in acht radirten Blättern, voll Frische der Erfindung und Schönheit der Zeichnung, das der ascetisch gewordene Künstler nachher als einen kümmerlichen Versuch bezeichnete, der mehr Beifall gefunden habe, als er verdiene, einige gleichfalls veröffentlichte Entwürfe zu Bürger's wildem Jäger, als Hauptwerk aber, in dem der Schöpfer sich selbst und seine romantische innere Welt sich und anderen zum Theil zur Anschauung bringen konnte, die Illustrationen zu Tieck's Genovefa.

Letztere sollten einen bedeutenden Einfluss auf Führich's künftiges Leben üben und zugleich dazu beitragen, ihn der Romantik untreu zu machen. Nachdem Führich durch einen dichterischen Freund, der an dem Plane des Werkes Antheil und in den literarischen Kreisen Wien's, die damals unter Fr. Schlegel's und A. Müller's Einfluss standen, Zutritt hatte, in diese eingeführt war, lenkte sich bald die Aufmerksamkeit der wiener neukatholischen Romantiker auf den aufstrebenden Künstler. Die glänzende Verklärung einer Hauptrichtung der Schule verhiess in Führich ein rüstiges Werkzeug der christlichen Kunst und bewog eine Anzahl kirchlich gesinnter Kunstfreunde, ihm eine Pension für Rom und Italien auszusetzen.

Von Fr. Schlegel mit Auszeichnung begrüsst und mit Empfehlungen vom Fürsten Metternich und dessen vielvermögendem Secretär Pilat, einem Haupt der Ultramontanen, ausgestattet, reiste Führich im Spätherbst 1826 über die Alpen.

Die Wandlung, die jenseits derselben mit ihm vorging, bezeichnet er selbst als Uebergang von der romantischen zur historischen Kunst. Freilich nicht zu jener profanen Geschichtsmalerei, welche sich in der Darstellung weltgeschichtlicher Ereignisse oder die Thatsachen beseelender philosophischer Ideen gefalle, sondern zu jener „echthistorischen Kunst“, welche sich auf die „allein vernünftige oder katholische Ansicht der Welt- und Menschengeschichte und ihre zwei Grunddogmen, Sünde und Versöhnung stützt.“ Hatte ihm vorher die Wiederherstellung des Bildes des starken und frommen Mittelalters als Aufgabe der Kunst gegolten, so erschien ihm jetzt bei den Feierlichkeiten in der Sixtinischen Kapelle als Sendung der Kunst, in einem hohen und wahren Licht das Verhältniss Gottes zur Menschheit und dieser zu ihm als den eigentlichen Inhalt aller Geschichte zur sinnlichen Anschauung zu bringen.

War Führich bis dahin, wie er sagte, nur als Künstler katholisch gewesen, so wurde er von nun an nur als Katholik Künstler; sein Pinsel und seine Kunst traten grundsätzlich in ausschliesslichen Dienst jener hehren Schönheit, mit welcher die Kirche ihr ganzes Leben und besonders die Feier ihrer heiligsten Geheimnisse umgibt und wobei die Künste dienend mitwirken Wie sehr es ihm dabei auf wirkliche Gesinnung, nicht blos auf ein Spiel mit christlichen Ideen und Symbolen ankam, geht aus seinem für Führich mehr als für den Beurtheilten bezeichnenden Urtheil über den „Griechen“ Thorwaldsen hervor, den er in seinen christlichen Bildwerken ohne Umschweif einen Schauspieler nennt. Dünkte es ihm überhaupt unmöglich, den Menschen vom Künstler zu sondern, so hielt er seitdem die Ueberzeugung fest, dass „die vernünftige, allein consequente und ganze Form des Geistlichen in der Welt das Katholische und somit nothwendig alle christliche oder besser alle Kunst eine katholische sei.“

Dem Paradoxon liegt eine Verwechslung zwischen dem Inhalt der Kunst, der als solcher ausser derselben in Natur Geschichte und Idee gelegen, und ihrer Form zu Grunde,

die für sich die ganze Kunst ist. Niemand, welcher der bildenden Kunst das Recht zuerkennt, Geschehenes zur Anschauung zu bringen, wird die Befugniss ihr absprechen, Geglaubtes darzustellen; aber niemand, der den unbefangenen Sinn für die Wahrheit nicht eingebüsst hat, wird ihr den Zwang auferlegen, ausschliesslich Gegenstände des christlichen Glaubens abzubilden. Führich schränkt an anderm Orte selbst seine Uebertreibung ein; die heilige oder religiöse Kunst ist ihm nicht die einzige, sie ist ihm nur der Gipfel, die Herrin im Hause der Kunst, bei der es den „Fächern und Fächlein erlaubt ist zu wohnen.“ Wenn er aber mit Recht gegen die Einseitigkeit jener eifert, welche die religiöse Malerei ihres Inhalt's halber verwerfen, so befindet er sich mit seinen Gegnern in demselben Irrthum, wenn er sie statt um der Form, um ihres Inhalts willen erhebt.

Der Eindruck Rom's war so mächtig, dass eine Arbeit aus dem Gebiete deutscher Romantik, die ihm noch in Wien aufgetragen worden war, Zeichnungen zu Tieck's Runenberg, ihm nicht mehr gelingen wollte. Neben dem Anblick der Alten und der Vatikanischen Fresken, in denen er den Höhepunct der Kunstentwicklung des 16. Jahrhunderts, in der hohen Vollendung der Form aber auch schon den Keim des Sinkens sah, fand er sich hier in die unmittelbare Nähe der Männer versetzt, von denen die neuere „bessere“ Richtung ausgegangen war und deren Jugendwerke, Cornelius' Faust und Overbeck's Olint und Sophronia ihn schon als Jüngling so mächtig bewegt hatten. In den bekannten Wandgemälden der Casa Bartholdy erkannte er, alle Erwartungen übertreffend, zunächst und ohne alle Nebenabsicht und Richtung das rein Historische; in den Fresken der Villa Massimi, an welchen Veit, Julius Schnorr, Overbeck und Koch gerade beschäftigt waren, fiel ihm ein Beischmack des Romantischen auf, der ihm, frisch, wie er eben von der Romantik herkam, nicht unwillkommen war.

Zum zweitenmal binnen kaum dreissig Jahren trat von Rom aus eine Wendung im deutschen Kunstleben ein. Die erste veranlasste im Jahre 1795 jene berühmt gewordene Ausstellung der Cartons von A. Carstens im Hause Battoni; eine zweite datirt von den Fresken in der Casa Bartholdy und Villa Massimi. Beide leiteten Richtungen ein, die der Persönlichkeit ihrer Urheber und der Natur ihres Styls nach nicht entgegen-

gesetzter sein konnten, doch in der charaktervollen Tüchtigkeit, mit welcher dort die Schönheit, hier der Ausdruck der Form als Stylprincip festgehalten wurde, die Verwandtschaft deutschen Ursprungs an den Tag legten.

Für den Ruf des jugendlichen Führich war es kein geringes Glück, dass ihm die Gunst zu Theil wurde, an einer in der Geschichte der deutschen Kunst Epoche machenden Arbeit sich als Genoss betheiligen zu dürfen. Unter Veit, Overbeck, Schnorr und einigen andern bestand ein sogenannter Compositionsverein, wo selbstgestellte historische Aufgaben gelöst und die gelösten besprochen wurden. Führich ward bald nach seiner Ankunft in Rom die Ehre der Mitgliedschaft zu Theil, er ward in die Ziele und Wege des neuen „christlichen Kunstvereins“ eingeweiht. Als Overbeck an den Carton seines Freskobildes für die Portiunculakapelle in Assissi gehen und seine Arbeit in der Villa unterbrechen musste, machte er Führich den Antrag, die Vollendung des Tassozimmers nach eigenen Compositionen zu übernehmen; nur bei der Wahl der von ihm (Overbeck) projectirten Gegenstände bat er ihn zu bleiben.

Es war die erste grössere Arbeit, welche Führich unternahm. Die Eintheilung des Raumes, durchaus von Overbeck herrührend, hatte für die Wand links vom Eingange, die von einer Thür unterbrochen ist, drei Darstellungen bestimmt und zwar links von der Thüre die der treuen Gatten, rechts von derselben die der sündhaften Liebe, über der Thür die Rinaldo's im Zauberwalde. An der Wand mit der Eingangsthüre sollte der volle Sieg der Kreuzfahrer, Gottfried mit seinen Streitern die Waffen am heiligen Grabe niederlegend, angebracht werden. Von diesen hatte Overbeck selbst nur die erste, den Tod Odoardo's und Gildippen's vollendet; alle übrigen führte Führich nach eigenem Entwurfe aus. Als er den ersten Carton zu zeichnen begann, besuchte ihn der schroffe und wunderliche Koch, der am Dantezimmer malte, zum erstenmal mit den Worten: „Wir sollen ja Cameraden werden!“ Sie wurden es wirklich; Führich zeichnete seinen zweiten grossen Carton in Koch's Wohnung und genoss von da an des täglichen Umgangs mit dem berühmten Originale. Als die Fresken fast fertig waren, hatte Overbeck den Gedanken, nach Art des vatikanischen Constantinssaales unter den Bildern um das ganze Zimmer her-

um ein Grau in Grau gemaltes Friesband durchzuführen, das eine Art historischer Verbindung zwischen den Bildern vermitteln sollte. Er selbst malte an der Wand zwischen den Fenstern die Knechtschaft der Christen unter dem saracenischen Joch zu Jerusalem; das übrige, ausser einigen Einzelscenen, den Höllenrath der Dämonen, den Wassermangel im christlichen Heer, das erste Erblicken der hl. Stadt und die Bussprocession der Kreuzfahrer überliess er Führich zur Composition und Ausführung.

Ueber diesen Arbeiten, die fast drei Jahre in Anspruch nahmen, war die festgesetzte Zeit seines römischen Aufenthalts verstrichen. Nach einem kurzen Ausflug nach Neapel, Pästum und der Insel Capri, bei welcher letztern Gelegenheit er am Cap von Sorrent beinahe ertrunken wäre, kehrte er über Assissi, wo er Overbeck und Steinle traf, Florenz, wo er sich in das Studium des „himmlischen“ Fra Fiesole vertiefte, Venedig und Wien nach Prag zurück, wo er Ende November 1829 eintraf.

Führich's erstes Werk nach seiner Rückkehr war eine grosse Sepia-Zeichnung für den Fürsten Metternich, die erste Begegnung Jacob's und Rahel's darstellend, denselben Gegenstand, welchen er, wie oben erwähnt, später für Arthaber malte. Seine vor der Abreise nach Italien vollendeten Arbeiten genügten ihm jetzt nicht mehr; selbst sein romantisches Lieblingswerk, die Entwürfe zur Genovefa, denen er seinen Aufenthalt in Italien zu danken hatte, schmolz er vor der Veröffentlichung derselben durch die Bohmann'sche Kunsthandlung (15 radirte Blätter in Quer-Folio, Prag 1834) seiner veränderten Stylrichtung entsprechend um. Religiöse Gegenstände beschäftigten ihn von nun an ausschliesslich; ausser mehreren kleineren Bildern malte er ein grosses Altarbild, die Entbauptung des h. Jacobus, für die Stadt Patzau in Böhmen; die wahre Frucht seines römischen Aufenthalts aber trat in dem Cyclus: der Triumph des Erlösers, hervor, dessen erster Entwurf unmittelbar nach seiner Wiederankunft in der Heimath entstand.

Führich empfand lebhaft, dass für die umfassende kirchliche Anschauung der Weltgeschichte, die er in Rom sich angeeignet hatte, der enge Raum einer einzelnen Darstellung nicht ausreiche. Nicht umsonst war ihm der Geist der „echt historischen Kunst“ zuerst in den Wundern der Sixtinischen

Capelle, deren Wände die Geschichte der Welt und des Menschen von dem Geiste Gottes über den Wassern bis zum letzten Gerichte umfassen, verständlich geworden. Jene zwischen den beiden Grunddogmen, Sünde und Versöhnung, wie zwischen Anfang und Ende verlaufende Geschichte vermochte auch nur eine fortlaufende Reihe innerlich zusammenhängender bildlicher Scenen vollständig zu erschöpfen. Eine cyclische Darstellung des ganzen Inhalts der geschichtlichen Glaubenswahrheit des alten und neuen Testaments, eine durchgeführte Symbolik des kirchlichen Dogma's als würdigste Ausschmückung des Innern einer katholischen Kirche, als dienende Verherrlichung der Weihe des Orts, wie sie die Meister vor Rafael, wie sie Michel Angelo in der Sixtina versucht, schwebte ihm vor, zu deren Verwirklichung ihm freilich wie diesen die Wände eines Gotteshauses zur Verfügung stehen mussten.

Wo wäre daran in jener Zeit des Metternich'schen Regiments, dem trotz seiner Koketterie mit dem Neokatholicismus jeder Aufschwung, selbst der religiöse, unbequem war, in Oesterreich zu denken gewesen? Die Kirchen waren Nutzbauten, wie Spitäler und Kasernen, ihre Mauern weissgetüncht oder mit dem geschmacklosesten Zierrath überladen. Ein kirchlicher Geist, wie er in andern katholischen Ländern, in Frankreich, Belgien, in den Rheinlanden die Architectur, die Skulptur und die Malerei durchdrang, existirte in dem Reich, das als die Schutzmauer des Papstthums galt, kaum dem Namen nach und beschränkte sich in seiner äussern Erscheinung auf den S c h e i n der Frömmigkeit, auf gedankenlose Andacht ohne christliches Bewusstsein.

Unter solchen Verhältnissen mussten die grössten Entwürfe religiös begeisterter Künstler Federzeichnungen bleiben. Charakteristisch für Führich's weiches und hingebendes Naturell, begann er die Reihe seiner kirchlichen Compositionen mit dem Sieg statt mit der Sünde. Der Triumph Christi, der im J. 1840 von ihm selbst radirt in 11 Blättern (Quer-Folio bei Widmayr in München) erschien, und den er in Oel auf Goldgrund für die Gallerie des Grafen Raczynski in Berlin wiederholte, sollte die Herrschaft des Christenthums über weltliche Macht Wissenschaft und Tugend in der Form eines Frieses verherrlichen. Der Künstler fasste den Endpunct der Entwicklung, zu dem alle Geschichte im kirchlichen Sinne führen soll,

als erreicht in's Auge. Sein christliches Seherthum schwang sich über die Stufen des Erlösungsprocesses hinweg, um das Ende aller Dinge in einer einzigen Vision zusammenzufassen. Auf die Idee des Ganzen hat vielleicht Thorwaldsen's Alexanderzug unwillkürlichen Einfluss geübt; vielleicht wollte der Künstler dem weltlichen mit Bewusstsein den geistlichen Weltüberwinder entgegenstellen.

Dennoch hatte der Künstler mit diesem Totalbilde des Reiches Gottes sein höchstes Ziel noch nicht erreicht. Jene echte Historienmalerei durfte sich auch von dem Wesen der Historie nicht entfernen, das in dem Nacheinandersein der verschiedenen Ereignisse beruht. Das Ganze der Geschichte im kirchlichen Sinne, die von der Sünde beginnt und mit der Sühne endet, wird erst dann für vollendet gelten, wenn diese selbst und alle dazwischenliegenden Momente in einer Aufeinanderfolge, welche der Zeitlinie entspricht, Gegenstand bildlicher Darstellung geworden sind. Es leuchtet ein, dass dieses vollkommen nur in der inneren malerischen Ausschmückung einer Kirchenanlage erreicht wird, deren Hauptheile, Vorhalle Langhaus und Chor, mit Leichtigkeit sich der Folge von Anfang Mitte und Ende des Geschichtsprocesses, Schöpfung Fall und Erlösung des Menschengeschlechts darbieten.

Spät aber doch sollte dem Künstler, den das Schicksal schon durch die Theilnahme an jener geschichtlich denkwürdigen römischen Arbeit begünstigt hatte, das Glück zu Theil werden, auch an diese höchste Aufgabe der christlichen Kunst, die Darstellung des kirchlichen Epos der Menschheit, Hand anlegen zu dürfen. Die Hoffnungen zwar, die er an die Ueberreichung seines Triumphes Christi an den damals mächtigen Fürsten Metternich knüpfte, blieben unerfüllt. Der Fürst, zu dessen Passionen es bekanntlich gehörte, auch als Kunstkenner zu glänzen, äusserte wol grosses Wohlgefallen an dem Werke; aber die eben ausbrechende Julirevolution, die in des Fürsten Augen den Triumph eines ganz anderen Geistes verhiess, liess den Urheber des Siegers des Erlösers bald aus seinem Gedächtniss schwinden. Erst vier Jahre darauf entsann er sich seines Schützlings, der inzwischen geheirathet hatte (1832) und Vater geworden war, und berief ihn 1834 zum zweiten Custos an der (Lamberg'schen) Gemäldegalerie der k. k. Akademie der Künste nach Wien. Hierauf, nachdem Führich einen Ruf als Direktor

der Kunstschule zu Prag ausgeschlagen, folgte im Jahre 1841 die Ernennung zum Professor der geschichtlichen Composition an der Wiener Akademie, welche über die Herrschaft des Kirchenstyls an derselben für lange entschied.

Unter den Werken, die um diese Zeit entstanden, sind seine Entwürfe zu den Kreuzwegen auf dem St. Lorenzberge zu Prag und in der Johanniskirche in der wiener Vorstadt Jägerzeil zu nennen. Sie bezeichnen den Zeitpunct, wo sich um Führich, der anfänglich in Wien ziemlich vereinsamt gestanden, allmählich eine Schule zu bilden anfing. An der Wiener Akademie waltete, durch Füger verpflanzt, seit dem Beginn des Jahrhunderts eine steife akademische Manier, die es im Jahre 1810 dahin gebracht haben soll, dass Overbeck, der an der Schule seine Studien machen wollte, förmlich ausgestossen wurde. Seit in Führich's Person sein entschiedener Geistesverwandter auf dem Lehrstuhl sass, trug die Wiener Historienmalerei ein streng kirchliches Gepräge. Kupelwieser, Steinle, der später nach Frankfurt auswanderte, Dobyaschofsky u. a. zum Theil minder begabte Künstler machten einen eng geschlossenen Kreis um den Meister aus, der sich, diesen an der Spitze, der Ausführung eines grossen monumentalen Unternehmens kirchlicher Kunst, das die Kräfte des Einzelnen überstieg, wohlgewachsen fühlte.

Die Gelegenheit kam mit dem längst projectirt gewesenen, seit dem allzufrühen Tode des genialen jungen Schweizer Architecten J. Georg Müller hinausgeschobenen Bau der Altlerchenfelder Kirche. Zum ersten Male in Wien war bei dem Plan dieses Baues auf eine sowol stylgemässe als auch malerische Ausschmückung gerechnet. Das inzwischen hereingebrochene Jahr 1848 hatte auch die zähe Widerstandskraft der kirchlichen Trägheit flüssig gemacht. So viel Unheil der durch den Zusammensturz der Metternich'schen Regierung entfesselte und durch den Sieg der Concordatspolitik zur Herrschaft gebrachte Ultramontanismus über die Monarchie heraufbeschworen hat, die Kunst, freilich nur die kirchliche, hat am wenigsten Ursache, über ihn Beschwerde zu führen. Die Kirche, in kluger Erkenntniss ihrer Macht über die Sinne, begünstigte die Kunst, wo sie ihr diente, und flösste der mittelalterlichen Archäologie, der kirchlichen Baukunst, der Malerei und dem kirchlichen Kunsthandwerk neues Leben ein. Kirchen erhoben sich als

Kunstbauten, bei welchen alle drei bildenden Künste einträchtig im Dienste des Cultus stylgerecht zusammenwirkten.

Die Altlerchenfelder Kirche, in einer Vorstadt Wiens, in einfach romanischem Styl mit einer hochgestreckten Kuppel und zwei schlanken Façadenthürmen, zeichnet sich vor anderen neueren Kirchenbauten durch den Vorzug aus, dass ihre innere Ausschmückung und Einrichtung bis in's Kleinste ihrer äusseren Erscheinung entsprechend durchgebildet ist. Die breiten Wandflächen und geräumigen Gewölbefelder, die der romanische Styl übrig lässt, bieten dem Maler, das zierliche Pfeiler-, Knauf- und Gesimswerk, Altar und Kirchengeräth dem Ornamentisten reichliche Gelegenheit zu schöpferischer Thätigkeit. Der ornamentale Theil wurde van der Nüll, der malerische Führich in Gemeinschaft mit seinen Schülern übertragen.

Die Art, wie Führich seine Aufgabe löste, hat er selbst in einem kleinen Schriftchen über die Fresken der Altlerchenfelder Kirche klar zu machen gesucht. Seiner Absicht nach sollte durch die malerischen Darstellungen im Innern des Gotteshauses symbolisch ausgedrückt werden, wie die Kirche als weltgeschichtliche Heilsanstalt den ganzen Process der weltlichen Dinge von ihrer Schöpfung bis zur Verklärung umfasst. Den Mittelpunct desselben bildet das Opfer Christi, das am Altar gefeiert wird, daher alle vor dasselbe fallenden und zu demselben hinführenden religiösen Momente ihren Platz in dem vorderen Raum der Kirche, alle nach demselben fallenden den ihren in dem hinter dem Hochaltare befindlichen Kirchenraum finden. Der vor dem Opfer Christi abgewickelte Theil des weltgeschichtlichen Processes zerfällt wieder in jenen der Welt vor der Schöpfung des Menschen und in jenen des geschaffenen und gleich darauf gefallenen, der Erlösung bedürftigen Menschen selbst. Jener liegt ausser der Wirksamkeit der Kirche, die als Heilsanstalt dem Menschen gilt und darum weist ihm der Künstler den Platz vor der Kirche, in der Vorhalle an; dieser, das Leben der sündigen Menschen im Schoos der Kirche, fällt in das Innere des Gotteshauses selbst. Hier wird derselbe zuerst von der unsichtbaren Wirksamkeit des Erlösers im alten Bunde, dessen Propheten, Ideen und Verheissungen, welchen die Eingangswand, Wände und Decken der Seitenschiffe, hierauf von dessen sichtbarer Erscheinung im neuen Bunde empfangen, dem die Räume des erhöhten Mittelschiffs angewiesen

sind, und deren einzelne Darstellungen mit jenen des alten in fortschreitender symbolischer Beziehung stehen. Das Querschiff enthält die Momente, welche dem Tode am Kreuze unmittelbar vorhergingen, während die Cancellen, die das Langhaus gegen den Chor abschliessen, auch die sichtbare Erscheinung Christi in der Menschheit zum Abschluss bringen. Der übrige Kirchenraum, das Presbyterium, welches den Hochaltar, den Sitz der sakramentalen Opferfeier umschliesst, stellt in seiner bildlichen Ausschmückung die bis zur Gegenwart fortdauernde abermalige unsichtbare Wirksamkeit des Erlösers durch die Kirche, ihre Priester und Gnadenmittel dar, wie in den Seitenschiffen des Langhauses die ursprüngliche unsichtbare Wirksamkeit durch die Propheten Ideen und Weissagungen des auserwählten Volkes versinnlicht wird.

Das geschichtliche Epos der Kirche ist damit erschöpft. Die erlösende Wirksamkeit des Messias vor in und nach seiner Erscheinung auf Erden füllt die gesammte Zeitlichkeit aus. Man kann mit Fug sagen, dass der Künstler erst durch diese Gesammtconception der kirchlichen Weltgeschichte seiner Bekehrung von der romantischen zur echt historischen Kunst, die er als Frucht seines römischen Aufenthalts bezeichnet, zum vollen Ausdruck verholfen hat.

Seit der Vollendung dieser Fresken (1854—1861), deren im Presbyterium befindlicher Theil durch seine strenge Stylisirung des Meisters eigene Hand verräth, hat Führich keine monumentale Arbeit mehr in Angriff genommen. Seine in früher Jugend an die altdeutschen Meister sich anlehnende Manier hat sich in späteren Jahren immer entschiedener den präraffaelitischen Meistern, am meisten den ernsten Altflorentinern genähert. Neben der Neigung zum Lehrhaften, die er mit den Meistern seiner Gruppe theilt, in deren Sinnbildern das Bild bisweilen über dem Sinne zu kurz kommt, zeichnet ihn eine besondere Vorliebe für das Idyllische und Familienhafte in der heiligen Geschichte, für das Beseligende und Trostreiche im religiösen Lehrinhalt aus, die seine Bilder als Spiegel einer reinen und beruhigten Seele überaus wohlthuend erscheinen lässt. Von jenen zwei Grunddogmen aller Geschichte hat er fast niemals die Sünde immer die verheissene oder erfüllte Erlösung gemalt, statt der tragischen Verschuldung lieber die kirchlich vorbereitete Rettung der Menschheit geschildert. Wie er selbst

so scheinen seine Gestalten von der Hoffnung auf kirchliche Leitung erfüllt, statt in thatkräftigem Handeln, in willenlosem Dulden aufzugehen. Lebhafte Handlung sucht man daher in manchen seiner Werke vergebens. Elegischer Schmerz, wie in seinen trauernden Juden (im Besitz des Grafen Nostitz in Prag), religiöse Verzückung, wie in seiner Enthauptung des heiligen Jacobus (in Patzau), patriarchalisches Familienwesen, wie in seiner Begegnung Jacob's und Rahel's, innige religiöse Beschaulichkeit, wie in seinen Heiligen und Märtyrern, in seinem erst kürzlich neu veröffentlichten bethlehemitischen Wege (9 Bl. Quer-Folio, Leipzig, Dürr 1868) und in seinen Randzeichnungen zur Ausgabe der Nachfolge Christi, machen den Kreis seiner Gemüthsstimmungen aus; das Verhältniss des Menschen zu Gott, dessen Ausdruck die Religion ist, ist der beseligende Hauch seiner darstellenden Phantasie.

Führich ist der Maler der religiösen Contemplation. Vor seinen künstlerischen Geistes- und Schulgenossen zeichnet ihn sein auch bei strenger stylistischer Gebundenheit lebendiger Natursinn, seine edle und kraftvolle Linienführung und seine nie vorlaute, aber stets lichtfrohe und harmonische Farbengebung aus. Aus seinen landschaftlichen Beigaben, z. B. der Randzeichnung: Solitudo spricht auf engstem Raume ein echt germanisches Naturgefühl, wie wir es nicht leicht in den Werken der sogenannten Nazarener antreffen. Sein Jacob mit Rahel entfaltet einen Reiz der Gruppirung und eine Anmuth der Formen und Farben, die an Pinturicchio und Rafaels Jugendbilder mahnen. Sein Christus in Emmaus und die Jünger um den Herrn zeigen in Haltung und Gewandung einen Adel, der an die Antike, in den Mienen eine Innigkeit, die an den Fra Angelico erinnert. Zahl und Werth seiner Schöpfungen weisen ihm unter den lebenden deutschen Meistern einen hervorragenden, unter den lebenden österreichischen Malern den ersten Platz an.

Führich gehört zu den seltenen Naturen, welche ihr eigenthümliches Wesen mitten im Drängen und Treiben Andersgearteter rein und ungetrübt zu erhalten gewusst haben. Geartet, als hätten sie wie ihre Vorbilder, die Fra Angelico und Fra Bartolomeo, ihr Leben in abgeschlossener Klosterzelle zugebracht, erscheinen sie ihren Zeitgenossen leicht als Anachronismen. Dem inneren Beruf nach zum geistlichen Amt bestimmt, gleichen sie auch als Künstler Predigern in Bildern. Durch ihre

Tiefe kirchlicher Betrachtung den ersten Symbolikern, durch ihre Wärme religiösen Gefühls den deutschen Mystikern, einem Eccard und Thomas a Kempis verwandt, laufen sie manchmal Gefahr, dem religiösen Zweck den künstlerischen zu opfern und den Gläubigen gewinnen zu lassen, was der Künstler verlieren muss. Ihm gebührt der Ruhm, meistens beide zugleich zu befriedigen.

Von der italienischen Reise

(1856).

Auch ein Wort über Laokoon. *)

Neben dem Apollo vom Belvedere, den Niobiden, dem Torso und etwa der Ludovisischen Juno erfreut sich kein antikes Kunstwerk eines gleichen Gekanntseins und gleicher Verehrung als der Laokoon. Seitdem Michel Angelo gleich nach seiner Entdeckung im Jahre 1506 ihn das Wunder der Kunst nannte, Winckelmann ihn in einem päanischen Hymnus besang, Lessing seine geniale Begrenzung der Poesie und bildenden Kunst an dieser Gruppe entwickelte, Herder in seinen kritischen Wäldern Lessing's Auffassung bekämpfte, Schiller in seiner Abhandlung über das Pathetische nach Winckelmann's Beschreibung den Laokoon für das Höchste erklärte, was die Alten im Pathetischen zu leisten vermochten und Göthe in den Propyläen auf denselben zurückkam, steht der Ruf des Laokoon fest und ist mit unserer classischen Literatur zugleich in die Gemüther aller Gebildeten gedrungen. In diesen lebt er in classischem Ansehen fort, wie auch die Meinung der Archäologen sich seitdem über das Werk geändert hat. Aus einem Werke der besten hat sich der Laokoon gefallen lassen müssen, für eines der spätesten griechischen Zeit, ja wol gar wie sein Schicksalsbruder, der vatikanische Apoll, für eine römische Copie erklärt zu werden. Was ihm früher zum Ruhme, hat ihm später zum Tadel gereicht; die plastische Ruhe und Beherrschung des Affects, die noch Winckelmann in ihm anzutreffen glaubte, wich der Meinung, die in ihm den Gipfel der höchsten Leidenschaft sah und der Mangel der Eigenschaft, um deren willen ihn Winckelmann der Zeit des Phidias zuwies, hat andere bewogen, seinen Ursprung bis zu jener des Titus herabzusetzen.

Zahllose Abbildungen und Gypsabgüsse sind von dieser

---

*) Oesterr. Bl. f. Lit. und Kunst. Jahrg. 1856 Nr. 50 u. ff.

Gruppe verbreitet, unzählige Beschreibungen derselben mit dem verschiedensten Glücke versucht worden. Classisches Ansehen unter den letzteren hat aber beinahe nur Winckelmann's emphatische Schilderung behauptet, und so wie einer der geistvollsten Kenner antiker Plastik, Anselm Feuerbach, bei seinem vatikanischen Apoll geradezu an die begeisterten Worte des Vaters antiker Kunstgeschichte angeknüpft hat, so gilt auch Winckelmann's Analyse des Laokoon noch heute für ein unübertreffliches Meisterwerk.

Vermessenheit wäre es an Aussprüchen von Männern so anerkannten Ansehens und unerreichbarer Verdienste in Kleinigkeiten zu mäkeln. Wo es Reife des Urtheils und geprüfte Erfahrung, langjähriges Nachdenken gilt, geziemt dem jüngern Geschlecht bescheidene Zurückhaltung. Ein anderer Fall ist es vielleicht wo wie bei Werken der bildenden Kunst ein feststehendes unveränderliches Object nach Jahrhunderten noch einem nur sonst unbefangenen Auge die Vergleichung möglich macht. Hier, wo es einzig darauf ankömmt, was in dem vor uns stehenden Gegenstand wirklich zu finden ist oder was darin gefunden werden soll, mag einem anderen Auge gestattet sein, das nicht oder anderes zu sehen, was Frühere gesehen zu haben versichern, selbst wenn dieser Frühere ein Winckelmann ist. Möge dann ein dritter nach beiden kommend die Anschauungen beider vergleichen. Wo es auf die Anschauung ankömmt, da handelt es sich um einen sachlichen Thatbestand und diesen für sich zu liefern, ist ein Auge so gut befugt und geeignet als das andere.

Dies wird um so dringlicher, wenn wir sehen, wie auf eine als classisch anerkannte Beschreibung Folgerungen gebaut und Theorien gegründet werden, deren eigener Werth von dem Werthe der Beschreibung selbst abhängt. Als Lessing den Laokoon schrieb, Herder ihn zu widerlegen suchte, kannte weder der eine noch der andere die Statue anders als aus Winckelmann's Beschreibung. Schiller, der diese letztere als Beleg zu seiner Theorie des Pathetischen herbeizieht, hat die Originalgruppe nie und erst nach jener Abhandlung einen Mengs'schen Gypsabguss derselben gesehen. Auf alle diese hat die Winckelmann'sche Beschreibung entschieden und vollgiltig statt eigener Anschauung eingewirkt.

Wenn ich es wage, nach eigener sorgfältiger Betrachtung

des Originals zu gestehen, dass ich einige sehr wesentliche Elemente der Winckelmann'schen Analyse in demselben nicht finden kann, so möge mir dies nicht als Mangel der Verehrung ausgelegt werden, die wir dem nicht blos der Zeit nach ersten Kunstkenner der Deutschen schuldig sind. Ich setze nur mein durch die Winkelmann'sche Beschreibung, mit der im Gedächtniss ich vor die Statue trat, selbst auf den Ausdruck gewisser Theile derselben hingewiesenes und dadurch von vornherein zur schärferen Beobachtung aufgefordertes Auge gegen das in der Schöpfungsfreude des Bahnbrechers im lyrischen Enthusiasmus schwelgende Auge des grossen tiefpoetischen Kenners. Indem ich gestehe, manches von dem, was Winckelmann in die Gruppe gelegt, nicht gesehen zu haben, will ich gerne zugeben, dass vielleicht nur ich es nicht gesehen habe.

Die Winckelmann'sche Beschreibung lautet: „Laokoon ist eine Natur im höchsten Schmerze, nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewusste Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln sucht; und indem sein Leiden die Muskeln aufschwellt und die Nerven anzieht, tritt der mit Stärke bewaffnete Geist an der aufgetriebenen Stirn hervor und die Brust erhebt sich durch den beklemmten Odem und durch Zurückhaltung des Ausdrucks der Empfindung, um den Schmerz in sich zu fassen und zu verschliessen. Das bange Seufzen, welches er in sich, und der Odem, den er an sich zieht, erschöpft den Unterleib und macht die Seiten hohl, welches uns gleichsam von der Bewegung seiner Eingeweide urtheilen lässt. Sein eigenes Leiden scheint ihn weniger zu beängstigen als die Pein seiner Kinder, die ihr Angesicht zum Vater wenden und um Hilfe schreien, denn das väterliche Herz offenbart sich in den wehmüthigen Augen und das Mitleid scheint in einem trüben Duft auf denselben zu schwimmen. Sein Gesicht ist klagend, aber nicht schreiend, seine Augen sind nach der höheren Hilfe gewandt. Der Mund ist voll von Wehmuth und die gesenkte Unterlippe schwer von derselben; in der überwärts gezogenen Oberlippe ist dieselbe mit Schmerz vermischt, welche mit einer Regung von Unmuth, wie über ein unverdientes unwürdiges Leiden in die Nase hinauftritt, dieselbe schwellen macht und sich in den erweiterten und aufgezogenen Nüstern offenbart. Unter der Stirn ist der Streit zwischen Schmerz und Widerstand wie in einem Puncte vereinigt, mit grosser Wahrheit ge-

bildet; denn indem der Schmerz die Augenbrauen in die Höhe treibt, so drückt das Sträuben gegen denselben das obere Augenfleisch niederwärts, und gegen das obere Augenlid zu so, dass dasselbe durch das übergetretene Fleisch beinahe ganz bedeckt wird. Die Natur, welche der Künstler nicht verschönern konnte, hat er ausgewickelter, angestrengter und mächtiger zu zeigen gesucht. Da wohin der grösste Schmerz gelegt ist, zeigt sich auch die grösste Schönheit. Die linke Seite, in welche die Schlange mit dem wüthenden Bisse ihr Gift ausgiesst, ist diejenige, welche durch die nächste Empfindung zum Herzen am heftigsten zu leiden scheint. Seine Beine wollen sich erheben, um seinem Uebel zu entrinnen, kein Theil ist in Ruhe, ja die Meisselstriche selbst helfen zur Bedeutung einer erstarrten Haut."

Schiller, indem er diese Beschreibung seiner Abhandlung über das Pathetische einverleibt, bewundert an ihr, wie fein sie den „Kampf der Intelligenz mit den Leiden der sinnlichen Natur" entwickele und wie treffend die Erscheinungen angegeben seien, in denen sich „Thierheit und Menschheit, Naturzwang und Vernunftfreiheit offenbaren." Sie dient ihm eben darum zum höchsten Beispiel seiner Erklärung des Pathetischen. Ein solches ist nach ihm dort vorhanden, wo indem die Natur leidet, die Vernunft desto thätiger ist und daher unabhängig von der Natur in ihrer übersinnlichen Erhabenheit auftritt. Je entscheidender und gewaltsamer der Affect in dem Gebiet der Thierheit (d. i. in allen der blinden Gewalt des Instincts unterworfenen Theilen) sich äussert, ohne doch im Gebiet der Menschheit dieselbe Macht behaupten zu können, desto mehr wird diese letztere kenntlich, desto glorreicher offenbart sich die moralische Selbstständigkeit des Menschen, desto pathetischer ist die Darstellung und desto erhabener das Pathos.

Widerstand demnach und zwar moralischer Widerstand, nicht physischer Kampf gegen physisches Leiden macht nach Schiller's im Kant'schen Geist gehaltener Bestimmung das Pathetische. Der Eindruck desselben steigt nach dem Grade des physischen Leidens, denn an diesem wird die Kraft der Seele gemessen, die erfordert wird sich von der Einwirkung desselben frei zu erhalten. Diese Gewalt des physischen Schmerzes ist in der Gruppe des Laokoon in unübertrefflicher Weise versinnlicht. Alle Muskeln des Vaters ziehen sich krampfhaft

zusammen, der Unterleib klemmt sich ein, die Brust dehnt sich aus zu einem herzzerreissenden Schrei, der Mund öffnet sich weit ihn auszustossen, und die Augenbrauen wölben sich hoch auf die schmerzdurchfurchte Stirn. Er ist noch nicht gebissen, die Schmerzempfindung existirt eigentlich noch nicht, aber die Vorstellung des nahen unvermeidlichen Bevorstehens desselben übt, wie der griechische Bildner mit tiefer Seelenkenntniss ahnte, schon ganz dieselbe Wirkung aus wie der wirkliche Schmerz. Der ältere Sohn hat diese Vorstellung noch nicht, der jüngere ist dem wirklichen Schmerz bereits erlegen.

In den Zügen dieses physischen Schmerzes ist die Winckelmann'sche Beschreibung classisch. Aber sie fühlt zugleich, dass Darstellung des blossen Schmerzes, ohne Widerstand dagegen, kein der classischen Kunst würdiger Gegenstand sein würde. Mit Nachdruck weist sie darum auf die Aeusserungen der Kraft, durch welche der Schwergetroffene noch im letzten Momente das unentrinnbare Schicksal zu hemmen sucht. Während der (nach Montorsoli's Restauration) ausgestreckte rechte Arm (Michel Angelo schlug bekanntlich vor, denselben schmerzvoll an den Hinterkopf sich anpressen zu lassen) den Schlangenleib zu entfernen strebt, versucht die linke Hand krampfhaft den Kopf der Schlange, die ihren Zahn nach der Lende züngelt, von sich abzuhalten. In den gespannten Muskeln, in den schwellenden Adern, in dem fest um den Schlangenhals gepressten Griff der Finger, fähig, sollte man glauben, eine Eisenstange zermalmen, und doch erlahmend an der ehernen Schuppenhaut, lebt die letzte Verzweiflungskraft des Todes. Als wäre die Seele schon entflohen, gehorcht der Leib in seiner Krümmung Bewegung und Rückwirkung dem Antrieb des Instincts. Der Sitz der Seele, der Kopf, sinkt wie erlöschend zurück, der Sitz des vegetativen Lebens, der Unterleib, ringt in verzweifelnder, beinahe selbständiger Anstrengung. Jeder Theil des Leibes scheint sich für sich zu wehren, während das Ganze schon überwältigt ist. So viel Glieder so viel Seelen; die Beine möchten fliehen, der Leib biegt sich in sich zusammen, der rechte Arm ringt, die linke Hand quetscht, der Mund schreit, die Augenmuskeln treten vor, die Nüstern schnauben vor Angst; „kein Theil ruht, wie Winckelmann treffend sagt; Laokoon ist eine Natur im höchsten Schmerz“. Aber dieser Kampf der Natur gegen den Schmerz der

Natur ist es nicht, was nach Schiller den Laokoon „pathetisch“ macht.

Wie der Schmerz der Natur nur durch eine Verletzung desjenigen entsteht, was der Instinct verlangt, so ist auch der Kampf der Natur nur eine Rückwirkung des Instincts gegen den Schmerz. Dass der Unterleib sich einzieht, wenn der Schlangenbiss ihn bedroht, ist kein Werk des Willens, sondern des bewusstlosen Erhaltungstriebs. Der Druck des eingezogenen Unterleibs treibt die Brustmuskeln heraus; der Lungenkasten erweitert sich und ein hallender Schmerzensschrei dringt zu dem weit offenen Munde heraus. Das Auge, schon umflort von der wahnsinnerregenden Vorstellung des unvermeidlichen Todes, hat keinen Blick mehr für den siegreichen Angreifer; kein Zornes-, Hasses-, Rachestrahl fällt auf das seinen Zahn in die Seite einschlagende Ungeheuer; nur die Hand greift mechanisch und wie auf eigene Faust, um dessen Kopf zu zerdrücken.

Selbst die Locken des Haupthaars sträuben sich und streben wie des Einheitspuncts beraubt nach allen Seiten auseinander. Einem Heere gleich, das nach Verlust seines Führers sich in Einzelnkämpfe auflöst, setzen die einzelnen Glieder den Kampf fort, den die beherrschende Seele schon aufgegeben hat. Die höheren Gefühle schweigen schon, nur der Instinct der Lebenserhaltung ist noch mächtig. Kein Blick — aber greifen wir nicht vor. Der Kampf der Natur gegen den Schmerz macht den Laokoon nicht pathetisch, die sich offenbarende Erhabenheit des Geistes über die Natur ist es, die den Heiligenschein des Heroen über den schlangenumstrickten Dulder ergiessen soll. Laokoon ist, um mit Winckelmann zu reden, „nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewusste Stärke des Geistes gegen den Schmerz zu sammeln sucht; der mit Stärke bewaffnete Geist tritt in der aufgetriebenen Stirne hervor und die Brust erhebt sich durch den beklemmten Odem und durch Zurückhaltung des Ausdrucks der Empfindung, um den Schmerz in sich zu fassen und zu verschliessen.“ Der Gegensatz zum blossen Kampfe des Naturinstincts gegen den Schmerz liegt hier in der Bewusstheit des anstrebenden Willens. Nur so weit diese Bewusstheit, wird auch der Geist sichtbar im Widerstand des Laokoon und damit die Erhebung des übersinnlichen Princips über das sinnliche Leiden, welche Schiller zum Pathetischen

fordert. Diese selbst als Selbstständigkeit des Geistes im Zustande des Leidens kann nach Schiller auf zweierlei Weise sich offenbaren. Entweder negativ: wenn der ethische Mensch von dem physischen das Gesetz nicht empfängt und dem Zustande keine Causalität für die Gesinnung gestattet wird, oder positiv: wenn der ethische Mensch das Gesetz gibt und die Gesinnung für den Zustand die Causalität enthält. Aus dem ersten entspringt das Erhabene der Fassung, aus dem zweiten das Erhabene der Handlung.

Eines von beiden müsste sich, wenn die Winckelmann'sche Beschreibung verlässig wäre, auf den Laokoon anwenden lassen. Entweder der Priester Apollo's erhebe sich mit ruhiger Fassung über sein Schicksal, oder, um mit Schiller zu reden, „er zeige, dass sein Leiden auf seine moralische Beschaffenheit nicht nur keinen Einfluss habe, sondern dieses vielmehr umgekehrt das Werk seines moralischen Charakters sei.“ Dazu müsste er entweder aus Achtung gegen irgend eine Pflicht das Leiden selbst wählen, oder eine übertretene Pflicht mit Bewusstsein büssen; in beiden Fällen das Niederdrückende des Leidens durch Freiwilligkeit aufheben. In der Natur der bildenden Kunst liegt es, dass sie nur dasjenige aufnehmen kann, was in Zügen und Geberden, in der äussern Form sich ausdrücken lässt. So vermag sie wol die Ruhe, welche die Folge von Fassung ist, aber nicht die Motive darzustellen, aus welchen diese Fassung selbst entspringt. Das Innere der Gesinnung entzieht sich der Plastik; es muss dahingestellt bleiben, ob diese Fassung, deren äusseres Kennzeichen die Ruhe ist, Resultat freier Achtung für eine Pflicht oder der freiwilligen Busse für Uebertretung einer solchen sei. Nur das Erhabene der Fassung, sagt daher Schiller ganz richtig, lässt sich anschauen; denn es beruht auf der Coexistenz, und da der bildende Künstler nur das Coexistente glücklich darstellen kann, so ist auch nur jenes für den bildenden Künstler, während die Darstellung des Innern der Gesinnung ausschliesslicher Vorzug des Dichters bleibt.

Aus dem Obigen folgt, dass, wenn der Laokoon erhaben wirken soll, dies nur durch seine ruhige Fassung der Fall sein könnte. Offenbar sollte dies durch die am Laokoon gerühmte, „bewusste Stärke des Geistes,“ die er gegen den Schmerz „zu sammeln sucht“, ausgedrückt werden. In diesem Sinn wirkte der Laokoon erhaben, wenn er mitten im rasendsten Körper-

schmerz ruhige Ergebung in das Unvermeidliche, freiwillige Unterwerfung unter den Rathschluss des Schicksals, unter die Rache der Götter für eben verübten Frevel, oder einen riesenmässigen Trotz gegen ihre Ungerechtigkeit an den Tag legte. Von dem allen nun vermögen wir in der Statue nichts zu erblicken; die „aufgetriebene Stirn“ verräth weder Märtyrersinn noch prometheischen Heldentrotz; nur die Qualen der Todesangst liegen darin ausgeprägt. Der „beklemmte Odem“ erklärt sich durch die gezwungene Stellung des Unterleibes, und statt „den Schmerz in sich zu fassen,“ macht die aufgeblähte Lunge durch den weitgeöffneten Mund sich Luft nicht sowol in einem Seufzer oder einem Anhalten vor dessen Aushauchen (Henke), als vielmehr in einem lauten hallenden Todesschrei. Laokoons Kampf ist vorbei, jeder Widerstand fruchtlos; nur die zuckenden Glieder setzen das Ringen noch fort, wie von ausschwingenden Nerven getrieben. Moralische Stärke gibt sich nirgendwo kund, ja selbst die physische lebt nur mehr bewusstlos in den einzelnen Gliedern. Namenloses Leiden zittert durch jegliche Fiber; das Band der Glieder ist gelöst und im nächsten Augenblicke werden sie schlaff und haltungslos unter der Wucht der Schlangenringe zusammenbrechen.

Vielleicht selbst ungewiss, ob die von ihm angeführten Gründe ausreichten, seiner Statue den geistigen Ausdruck zu sichern, der über die blosse Wirkung physischen Schmerzes und physischer Gegenwehr hinausgeht, suchte Winckelmann weiter nach einem geeigneten Motiv, um in Laokoon mehr als einen schmerzgequälten Leidenden sehen zu lassen. Laokoon, der Vater, im Todeskampfe mehr auf seine Söhne als auf sich bedacht, mit letzter Kraftanstrengung von der Schlange sich losreissend, um seinen unglücklichen Kindern zu Hilfe zu kommen, oder mit leidenschaftlicher Hingebung sich selbst als Opfer darbietend, um seine Söhne zu retten, wäre ohne Zweifel ein würdiges Motiv, die Erhabenheit des Geistes über körperliches Leiden zur Aeusserung zu bringen. In der That scheint nach Winckelmanns Beschreibung „sein eigenes Leiden ihn weniger zu beängstigen als die Pein seiner Kinder.“ Sie wenden ihr Angesicht zu ihm und schreien um Hilfe; der unglückliche Vater, von Schlangenringen gefesselt, verzweifelt sie nicht gewähren zu können. Wie seine Hände nach dem Armen streben, dem Jüngsten, den eben der endende Tod umschliesst; wie sein Leib

sich krampfhaft aus der fürchterlichen Umarmung nach der Seite hin wirft, wo sein Liebling den Geist aufgibt! „Sein väterliches Herz offenbart sich in den wehmüthigen Augen und das Mitleid scheint in einem trüben Duft auf denselben zu schwimmen.“

Erhabenes Vorrecht des Menschengeistes, möchten wir ausrufen, noch im Momente des schmerzvollsten Todes sein selbst zu vergessen, den letzten Blick des brechenden Auges, das letzte Zucken der rettenden Hand dem Kinde zu widmen!

Leider ist nun von dem allem nicht eine Spur in Antlitz und Geberdung des Laokoon anzutreffen. Es kostet nur einen Blick auf einen beliebigen Gypsabguss der Gruppe, um zu gewahren, dass obige Hinzuthaten zu den eigenen Worten Winckelmanns reine Erfindung sind; aber auch die sorgfältigste oft wiederholte Betrachtung des Originals hat mich nicht zu überzeugen vermocht, dass die von Winckelmann als thatsächlich angeführten Züge es nicht gleichfalls seien. Der einzige Beweis Winckelmanns dafür, dass ihn die Pein seiner Kinder mehr beängstige als sein eigenes Leiden, beruht auf den „wehmüthigen Augen,“ in denen sein „väterliches Herz“ sich offenbaren soll. Nun sind diese „wehmüthigen Augen“ den Kindern gar nicht zugewandt, ja er kann letztere bei dieser Stellung des aufwärts gerichteten Hauptes nicht einmal erblicken. Nicht ein Zug, nicht eine Bewegung vermöchte ich anzugeben, in denen irgend eine auch nur oberflächliche Beziehung zu den bekanntlich im Vergleich zu dem Vater unverhältnissmässig klein gebildeten Söhnen ausgedrückt wäre, deren jüngster unter grässlichen Schmerzen sich so eben zu seinen Füssen windet. Annehmen, der Künstler habe eben einen verzweifelten Vater darstellen wollen, ohne auch nur eine nicht missverständliche Andeutung zu geben, dass der sichtbare Schmerz des Vaters sich nicht auf ihn selbst, sondern auf die Kinder beziehen solle, hiesse diesen in der That dem empfindlichsten Tadel preisgeben. Vielmehr ist gerade der Mangel jeder sichtbaren Theilnahme des Vaters an dem schrecklichen Loose seiner Kinder beinahe das erste, was dem modernen Beschauer an der Gruppe mit störender Fremdartigkeit auffällt. Zwischen dem Vater und dem jüngsten Sohne herrscht kein anderer Verband als durch die sie gemeinsam umzingelnden Schlangenleiber; zwischen dem Vater und dem älteren Sohne stellt nur der entsetzte Blick, den der Knabe auf den Verzwei-

felnden wirft, einen solchen her. Das gemeinsame Verderben umschlingt sie alle drei; aber der Urheber des Unheils hat keinen Blick und keine Hand für die Armen, die er mit sich in dasselbe hinabzieht. Wäre noch „bewusste Stärke“ in dem Vater, der solches theilnahmslos geschehen lässt, wir würden mit Abscheu uns von demselben abwenden. Wenn noch Bewusstsein in ihm sein soll, wie Winckelmann behauptet, dann muss er auch Vaterliebe zeigen, oder die Strafe, die ihn trifft, ist noch zu gering für seinen Frevel.

Es begreift sich, wie jemand, der das erste bei ihm anzutreffen glaubt, beinahe gezwungen ist, die zweite nicht vergebens zu suchen. So gewiss aber als er bei Bewusstsein Vaterliebe zeigen müsste, so gewiss ist er, da von dieser kein Zeichen mehr sichtbar wird, der Intention der Künstler gemäss auch nicht mehr bei Bewusstsein. Seine Seele ist entflohen, noch ehe sie den Körper verlassen, ja noch ehe dieser die tödtliche Wunde empfangen hat. Nur die entsetzlichste Todesangst, die dem unmittelbaren Todesbiss vorangeht, hat den Vater, indem sie ihm noch lebend das Bewusstsein raubt, für die Qualen seiner Kinder blind und taub gemacht. Mit dem Bewusstsein zugleich ist die moralische Stärke erloschen, ohne dass man ihm daraus einen Vorwurf machen kann. Was da kämpft, ist nur mehr Natur, unbewusster Erhaltungstrieb; die des Bewusstseins und damit des Centrums beraubte Seele hat sich wie eine Flut allgegenwärtig durch alle Theile des Leibes ergossen und ringt in jedem Gliede, in jeder Muskel ohnmächtig gegen den unausweichlichen Tod. Der sonst von dem Willen des Geistes bewegte Leib hat Angesichts des Todes selbst Willen und Leben erhalten. In Füssen und Armen, Lenden und Brust wachen gleichsam schlafende Seelen auf und ringen dämonisch mit den Dämonen des Flutenreichs um das Leben. Die Naturseele erwacht, indem die Vernunftseele entschlummert, und das Traumreich der Erde spannt seine letzte Kraft im Kampfe gegen die düsteren Boten der Unterwelt.

Mit diesem durchaus instinctiven Charakter des Widerstandes, welchen wir in Laokoon zu erblicken glauben, stimmt es völlig, wenn Winckelmann weiterhin die Bemerkung macht, dass in dem Hinaufziehen der Augenbrauen und dem Herabziehen des Augenfleisches gegen das obere Augenlid „der Streit zwischen Schmerz und Widerstand mit grosser Wahr-

heit gebildet sei.“ Gerade dies ist eine unwillkürliche, der Leitung der Seele entzogene, ganz dem mechanischen Bereich physischer Action und Reaction angehörige Reflexbewegung. Aber er sagt zu wenig, wenn er den Mund „voll Wehmuth“ und die gesenkte Unterlippe schwer von derselben nennt. Auf dieser Lippe sitzt der Todesschrei, dieser Mund ist geöffnet zu dem Moment, wo —

die Seel' aus den Gliedern entflieht zu den Tiefen des Hades.

In der gerunzelten qualgepflügten Stirn, in den aufwärts gewandten weit aufgerissenen Augen, in den angstathmenden Nüstern concentrirt sich die ganze durch alle Glieder des Leibes ergossene Schmerzempfindung im Moment der Entseelung. So muss einem Hinzurichtenden zu Muthe sein, im Augenblick da das tödtliche Eisen die gesundheitsstrotzenden Nerven unerbittlich durchschneidet. Noch einmal straffen die Muskeln sich an, die Fibern beben, die Adern klopfen, noch einmal haucht die beseelende Kraft alle Enden und Glieder des Leibes an, indess das Haupt durch den Streich in den Nacken schon in Bewusstlosigkeit sinkt und die Gesichtsnerven, zerrissen und abgetrennt vom übrigen Leibe, im Antlitz sich schmerzhaft zusammenkrampfen.

Diesen Moment, wenn wir anders das Werk recht verstehen, hat der Bildhauer des Laokoon zur Anschauung bringen wollen: Beseelung in der Entseelung. Den letzten instinctiven Widerstand des noch gesunden und kraftvollen Leibes, da er plötzlich von einer tödtlichen Wunde getroffen werden soll. Nichts von ruhiger Fassung, nichts von bewusster Stärke des Geistes gegen den Schmerz, auch nichts von Vaterliebe und Unmuth über unverdientes unwürdiges Leiden! Die ganze Gestalt ist Schmerz, grässlicher, nervenzerreissender Schmerz; entsetzliche Todesangst, die das Bewusstsein der Seele erlöschen macht und die Glieder des Leibes ohne Leitung und Band zum vereinzelten mechanischen Widerstand fortreisst. Moment der höchsten physischen Anstrengung, wo die moralische Kraft schon im Entschwinden ist; letztes übermenschliches Aufraffen des Leibes, der im nächsten Augenblick giftgeschwellt unter hässlichen Zuckungen verenden wird.

Es ist nicht der furchtbarste, wol aber der fruchtbarste Moment, den der Bildner ergriffen hat. Noch ist das Gift nicht in

den Körper getreten; der Schmerz erst in der Vorstellung vorhanden, wirkt noch ganz ideell und spannt die Glieder zu einem Widerstreben, das der herrlichsten Linien fähig ist, statt wie das wirkliche Gift sie in Windungen und Krümmungen pathologisch zu verzerren. Die Wahl dieses Augenblicks nimmt der Schmerzempfindung nichts von ihrem Schrecken, aber sie vermeidet ihre Hässlichkeit. An dem jüngsten Sohne, der bereits von der Schlange gebissen scheint, ist das wirkliche Gift zwar thätig, aber die zarte Kindheit des Knaben hindert die allzu widerwärtige Entartung des Krankheitsstoffes. Des Knaben schwächliche Natur erliegt dem ersten Anstoss und setzt dem Tode keinen so gewaltsamen Widerstand entgegen, wie der riesige Körper des Vaters nothwendig thun müsste. Dass der wirkliche Schmerz erst bevorsteht, seine Vorstellung allein schon vor unseren Augen diese entsetzliche Wirkung übt, macht uns unwillkürlich aufschreien, wie Laokoon selbst aufschreit vor dem kommenden, nicht über das schon wirklich gewordene Unheil. So weit die Wirklichkeit die Vorstellung, um so viel muss der nächstfolgende Moment den gegenwärtigen an Furchtbarkeit übertreffen. Die Phantasie reisst uns fort, das wirklich Angeschaute im Gedanken zu überfliegen; mit dem Bilde der gegenwärtigen Todesangst vermischt sich im selben Augenblick das des nahbevorstehenden wirklichen qualvollen Todes.

Dennoch ist für das sympathisch auf höchste gesteigerte Gemüth sobald es sich besinnt, in der Erkenntniss des gegenwärtigen Moments ein Ruhepunct zu finden. Der Bewusstlose empfindet den Schmerz nicht mehr und der nächste Augenblick findet den Laokoon nicht mehr im Lichte des Bewusstseins. Mag das tödtliche Gift die Glieder schwellen und strecken, es ist nur mehr ein chemisch-physikalischer Process, von dem der Gemarterte nichts mehr weiss. Der höchste Grad der physischen Schmerzempfindung bricht dem Schmerzgefühle selbst die Spitze ab; eine glückliche Ohnmacht trägt die Seele über die physische Vernichtung des leiblichen Lebens hinüber. Jenes Hinschwinden des Bewusstseins, das im Antlitz als Spiegel der Psyche am frühesten sich zeigt, gibt einzelnen Theilen desselben jenen sanften Ausdruck, den andere Beobachter für das Werk ruhiger Fassung und beherrschender Seelenkraft mögen gehalten haben. Der Todesschrei auf den Lippen und die schmerzvollen Augen, auf denen „das Mitleid in einem trüben Duft zu schwimmen scheint,“ wieder-

holen im Antlitz selbst den gewaltigen Contrast zwischen dem übermässig bewegten Leib und dem schon sinkenden Haupt an der ganzen Gestalt. Jener „trübe Duft" ist nicht Mitleid mit den Kindern, die er wie oben erwähnt, bei seiner Stellung des Kopfes gar nicht sehen kann; es sei uns erlaubt ihn als Zeichen des schwindenden Bewusstseins zu deuten.

Beseelung erscheint im Leib, Entseelung im Haupte, vornemlich in den Augen und in der Stirne ausgedrückt. Dort bewusstloser Widerstand, hier Schwinden des Bewusstseins; dort wüthendster Schmerz, hier Uebergang in Empfindungslosigkeit. Es ist nicht Leben nicht Tod, was der Bildner darstellt, es ist der Moment des Sterbenmüssens.

Wenn dies die richtige Erklärung ist, so folgt von selbst, dass von einem Kampf der Intelligenz mit dem Leiden der sinnlichen Natur und einem darauf gegründeten pathetischen Charakter des Laokoon, wie ihn Schiller nach Winckelmann's Beschreibung der Gruppe beilegte, nicht die Rede sein kann. Der Laokoon ist weder erhabener Held noch ein Märtyrer; er ist eine „Natur im höchsten Schmerze," aber ohne „bewusste Stärke des Geistes." Die Gruppe stellt einen blossen Naturvorgang dar mit durchaus rein natürlichen Motiven.

Das Ueberempirische des Menschen darzustellen liegt dem Bildhauer des Laokoon fern. Eben dort, wo der Gegensatz des Geistes gegen das sinnliche Leiden erst recht augenfällig sein sollte, lässt er ihn in Bewusstlosigkeit sinken, als wollte er die Abhängigkeit der moralischen von der physischen Kraft recht lebhaft darlegen. Bewusstlosigkeit macht alle moralische Erhabenheit unmöglich. Es ist als spottete der Bildner jenes Pathos, das von einer Unabhängigkeit des Geistes von physischem Leiden prahlt, so lange doch die Thätigkeit jenes Geistes durch das von der Mitwirkung physischer Organe abhängige Bewusstsein der Seele bedingt ist.

Mir scheint sich dadurch der Laokoon jenen Actbildern anzureihen, denen andere Werke der rhodischen Naturalistenschule: der capitolinische Fechter, der Gallier und sein Weib der Ludovisischen Villa, die Discuswerfer des Vaticans, die Ringer der Uffizien und andere längst schon zugewiesen worden sind. Ob er darum, wie Feuerbach meint, auch zu jenen Werken gehört, die theatralischen Originalien ihre Entstehung verdanken, möge dahin gestellt bleiben. Eine gewisse Absichtlich-

keit der Anordnung in der Stellung der Hauptpersonen und der ganzen Gruppe dürfte kaum sich ableugnen lassen und ist namentlich von französischen Kunstrichtern längst anerkannt worden. Mit jenen Actbildern theilt er die Abwesenheit eines höheren, über die Nachahmung der blossen, in leidenschaftlichen Momenten begriffenen Natur hinausgehenden Gedankens und als Ersatz die Wahl eines der vollkommensten technischen Virtuosität des Künstlers freien Spielraum gewährenden und diese herausfordernden Moments.

Wie bei jenen meist namenlosen Werken ist auch bei ihm die Bezeichnung als Laokoon eine rein äusserliche. Es ist als ob nicht das Werk zu diesem Namen, sondern vielmehr der Name zum Werk hinzugekommen wäre. Wie beim Discuswerfer die künstliche, alle Feinheit der Gleichgewichtsberechnung und Behandlung des schweren Materials erfordernde Stellung, beim capitolinischen Fechter die pathologische Darstellung des langsamen Verscheidens die Hauptsache ausmacht, so liegt der Wahl des Laokoon das Motiv eines in fruchtlosem körperlichem Widerstand gegen Schlangenumarmungen ringenden und von diesen zu Tode gemarterten Mannes zu Grunde, den in furchtbarster Naturwahrheit dargestellt zu haben der Triumph dieses für seinen entschiedenen Mangel an Ideengehalt durch ebenso entschiedene Vollendung der äusseren Form entschädigenden Werkes ist. Der Wunsch, dieses Motiv an einen bekannten Namen und einen mythischen Stoff zu knüpfen, mag die beiden in ihrer Kleinheit als blosse Attribute dienenden Söhne hinzugethan und ähnlich wie so viele unserer heutigen Künstler thun, zum historischen Kunstwerk erhoben haben, was ursprünglich nichts als die Wiedergabe eines M o d e l l a c t s war. Dieser Name verleitet in der Statue zu suchen, was nicht in einem Laokoon zu finden wir überrascht sein müssten. Mit der Vorstellung des für seinen Frevel bestraften P r i e s t e r s, des jammervollsten V a t e r s treten wir an die Gruppe heran; wir können und wollen uns nicht eingestehen, dass sie nichts als das meisterhafte Bild eines unter unerhörten Qualen psychich und physisch zu Tode gepeinigten Mannes darstellt. Vorgefasste, aus der uns bekannten Geschichte des Laokoon stammende Meinungen legen wir in das Werk hinein und verkennen darüber vielleicht die eigenthümliche Schönheit, die dasselbe wirklich bietet. Vergessen wir nicht, dass der Name Laokoon dem Künstler vielleicht nur als Deckmantel diente, die naturwahre

Darstellung eines so schauderhaften Todes, wie er sie vorhatte, unter die Gegenstände der Kunst einzuführen. Was unter seinem wahren Namen strenge Kunstaristarchen vielleicht für unwürdig künstlerischer Darstellung erklärt hätten, musste man gelten lassen, sobald es sich unter der Firma eines der religiösen Mythe angehörenden Vorgangs ankündigte. Wie die christlichen Künstler, um das kirchliche Verbot der Darstellung des Nackten zu umgehen, die Marter des h. Sebastianus malten, so wählte der griechische Künstler den Namen des Laokoon, um das Bild eines noch entsetzlicheren Martertodes in Stein ausführen zu dürfen. Halten wir uns darum an das, was der Künstler wirklich gibt und erlassen wir ihm, was er unserer Meinung nach vielleicht hätte geben können und sollen. Nur unter erster Voraussetzung werden wir ihm, wenngleich vielleicht nur unter der letzteren der Kunst gerecht werden.

Vermögen wir daher nicht dasjenige im Laokoon zu entdecken, was Winckelmann darin suchte und vielleicht nur desshalb fand, weil er es suchte, so hört er desshalb in der Darstellung dessen, was uns sein wahrer Gegenstand zu sein scheint nicht auf, ein unerreichbares Muster zu sein. Die leidenschaftlichste Bewegung, die Feuerbach an der Gruppe preist, vermählt sich mit dem, was Lessing von ihr rühmt, mit der Beherrschung durch die Schönheit. Der hoffnungslose Kampf ist noch in edlen Grenzen gehalten, und das entflohene Bewusstsein haucht über das jammervolle Ende einen elegischen Duft aus.

Vielleicht liesse sich noch zum Beweise, dass künstlerische Darstellung eines martervollen Todes dem Geschmack jener Zeit nicht fern lag, auf den wahrscheinlichen Ursprung des Werkes im ersten Jahrhundert nach Christus und auf dessen Fundort an der Stelle, wo Nero's goldenes Haus stand, hinweisen, wenn wir nicht fürchten müssten, eifersüchtigen Archäologen allzusehr in ihr Gehege einzugreifen. Eine Zeit, die es liebte, die Todeszuckungen der Gladiatoren, an deren qualvollem Ende sie sich im Cirkus labte, in marmorenen Kopien dem Nachgenuss zu erhalten, in der Martern, wie sie Seneca beschreibt, an Christen verübt, zum Schauspiel dienten, konnte auch an der wahrheitsgetreuen Darstellung der Pein schlangenzermalmter kräftiger Leiber Geschmack finden. Dass ein Rest von Scham sie dazu den Laokoon wählen liess, bei

dem der entsetzlichste Jammertod als Götterstrafe veredelt und über das Niveau frevelhafter Augenlust erhoben erscheint, lässt uns um so mehr wünschen, es möge Glücklicheren gelingen, in dem Werke selbst die Andeutung einer über die sinnliche Darstellung menschlichen Elends sich erhebenden Idee und dadurch einen über die ästhetische Formvollendung zur ethischen Höhe sich verklärenden Charakter nachzuweisen.

Die Tempel von Pästum.*)

„Kennst du das Haus? auf Säulen ruht sein Dach!“

Die Erde birgt in und auf ihrer Rinde auch noch andere Petrefacten, als Muscheln und Knochen. Wie diese von der Vergangenheit ihrer physichen Entwicklung, so legen die Reste bildender Kunst, sei es der Plastik oder der Architectur, von dem jeweiligen Höhepunct geistiger Schöpferkraft der Menschheit stummredendes Zeugniss ab. Gleich erratischen Blöcken einer vorweltlichen Epoche ragen die Höhlentempel Indiens, die Felsengräber Assyriens, die Pyramiden Aegyptens und die heiterernsten Säulenheiligthümer Griechenlands in unser Zeitalter herüber und wie jene verrathen sie unter dem locker angeschwemmten Erdreich unserer modernen Cultur die Majestät und Erhabenheit probehaltigen Urgesteins. Wenn nun der sinnige Naturforscher in jenen fremdartigen Gebilden die bleibende Regel des Naturgeistes am sichersten gewahrt, so sind dem denkenden Kunstbetrachter die Werke der alten Kunst ein nie versiegender Quell echtlebendiger Erkenntniss des ewigen Wesens der Schönheit.

Es sei mir gestattet, die allgemeine Betrachtung über das Schöne, deren Zweck diese kurze Stunde gewidmet ist, an das ergreifende Bild eines der edelsten Ueberreste althellenischer Baukunst anzuknüpfen.

In der sumpfigen Ebene, welche der Sele, der alte Silarus, durchfliesst und die westwärts von den prächtigen breiten Wogen des Salernitaner Golfs bespült, ostwärts von der steil abfallenden Bergkette begrenzt wird, welche Campanien von der heutigen Provinz Basilicata trennt, ungefähr sechs italieni-

*) Ein Vortrag geh. zu Brünn am 1. März 1858 zum Besten der dortigen Handwerkerschule. Abg. a. d. Oesterr. Morgenbl. 1858.

sche Miglien von Salerno, anderthalb vom Meere entfernt, liegen die Trümmer der Stadt Pesto, der Poseidoniae der Alten, einer griechischen Colonie, von dorischen Seefahrern gegründet, welchen die flache Küste zur Landung günstig war, und dem Poseidon heilig, dessen nah dem Ufer errichteten Altar die aus Stürmen und Schiffbruch Geretteten mit Weihegaben reich zu bedenken pflegten.

Ungefähr um die Mitte des siebenten Jahrhunderts vor Christus von dem üppigen Sybaris aus bevölkert und fortwährend Gegenstand erbitterter Kriege zwischen den einheimischen Bewohnern umliegender Gegenden und eingewanderten griechischen Colonisten, war die Stadt, die später wie ganz Gross-Griechenland römisch ward, noch zur Zeit der punischen Kriege reich und mächtig.

Gewaltige Mauern, 20 Fuss stark und muthmasslich 50 hoch, aus regelmässigen, facettenartig behauenen, meist 5′ langen und breiten Steinen zusammengesetzt, zeigen noch jetzt in der Länge von $2^1/_2$ Miglien ihre fast quadratische Gestalt und ihren einstigen bedeutenden Umfang an. Acht Thürme, wahrscheinlich aus römischer Zeit, unterbrachen dieselben und vier gewölbte Thore, von denen das eine erhalten ist, nach den vier Weltgegenden gerichtet, führten in's Innere. Prachtvolle Gebäude, des Glanzes der Mutterstadt würdig, schmückten den nördlichsten der fünf und zwanzig Pflanzorte von Sybaris jenseits des Kalkrückens des kalabresischen Apennins.

Um das Ende des fünften Jahrhunderts ungefähr bauten die frommen Bewohner, der Quelle ihres Glückes, dem schifftragenden Neptunus dankbar, dessen Bild und ein Steuerruder auf ihren Münzen erscheinen, ihm den grössten und ältesten ihrer Tempel. Reicher Handelsverkehr verband die Stadt mit der Kornkammer des römischen Reiches, Sicilien, und in gerechter Erkenntlichkeit errichteten sie in späterer Zeit der Göttin des Ackerbaues, Ceres, ein zwar kleines aber zierliches Heiligthum. Eine geräumige Säulenhalle, wenn die Trümmer nicht trügen, die wie jene beiden Tempel uns noch erhalten ist, ward wie in anderen griechischen Städten zu öffentlichen Geschäften gebraucht. Ein reich verziertes Theater, dessen Spuren übrig sind, vereinte die kunstsinnigen Bürger zu musischen Festen, und ein umfangreicher Circus, dessen Länge 156′, dessen Breite 86′ beträgt, zeugt von ihrem in römischer Zeit an-

genommenen Geschmack an den Kämpfen wilder Thiere und Gladiatoren.

Aus allen Küstenstädten des mittelländischen Meeres füllten Schiffe den gastlichen Hafen und ein fröhliches Gewimmel fremden Handelsvolkes belebte die, wie man noch heute deutlich sieht, ziemlich engen Strassen, mit breiten Steinen gepflastert, und den geräumigen Marktplatz. Der Boden war fruchtbar; die sägeförmig gazackten Gipfel des heutigen Monte San Angelo an der Nordseite der ehemaligen Pästaner, der jetzigen Salerner Bucht, und die steile Wand des Mons Calamatius, des heutigen Monte Capaccio im Osten hielten die rauhen Nord- und Ostwinde ab, während die milden Seelüfte von dem nach Westen hin weit offenen Golfe her die sengende Hitze der von der Gebirgsmauer zurückprallenden Sonnenstrahlen anmuthig abkühlten. Dieser gesicherten Lage und ihrer herrlichen Umgebung wegen war die Stadt des Poseidon, deren Geschichte sonst wenig Bemerkenswerthes darbietet, im Alterthum weit berühmt. Leidende suchten das heilkräftige Klima und die Gastfreundschaft ihrer Bewohner; die Dichter besangen um die Wette die zweimal im Jahre wiederkehrende Blüthenfülle des köstlichsten Rosenflors, den das Abendland aufzuweisen hatte, und dem die östliche Phantasie nur in den Rosen von Schiras und dem Blüthenhain von Kaschmir etwas Aehnliches entgegenzustellen hat. Ueppige sorglich gepflegte Gärten möchte Virgil preisen und die zweimal blühenden Rosenstöcke Pästums. Nach dem Cap Leukosia, der Südspitze des Golfs, und nach den Rosen der ewig lauen Lüfte Poseidonias lockt es den Ovid und, wenn wir ihm glauben dürfen, so wird seine in der Verbannung ihn marternde Sehnsucht nach Rom so wenig vergehen als je die Ringelblume den Duft der Rosen von Pästum übertreffen wird. Veilchen und Ligustern schmücken nach Martial die pästanischen Felder, und der höfische Claudianns preist den Kaiser Honorius in seinem Hochzeitsgedichte glücklich, dass ihm in den Gefilden von Pästum zwiefältige Rosen gedeihen. Auch spätere Dichter blieben im Lobe Pästums nicht zurück und noch beim Ariost finden wir die Farbe, die „in Pästums Auen die junge Rose trägt zur Frühlingszeit,“ als Symbol jungfräulicher Schamröthe angewandt. So war es nur gerechter Stolz, der die Rosenstadt der alten Welt als Sinnbild über ihr Stadtthor eine Sirene setzen

liess mit einer Rose und einem Delphin. Jene lockte die Fremdlinge, diese berauschte sie mit süssem Dufte und der menschen- und sängerfreundliche Delphin geleitete die Ankommenden sicher in den Hafen.

Das war Pästum im Alterthum und wie tief ist das jetzige von seinem Glanzpunct herabgesunken! Menschen- und Naturkräfte haben sich verbunden, das friedliche Glück der handelsfrohen Bewohner zu untergraben und die Stätte der Lust und des gewinnreichen Verkehrs in ein freudloses gemiedenes Fieberland umzuwandeln. Nachdem sie wechselnde Schicksale in der Nähe ihrer Mauern sich entfalten gesehen, die Niederlage des Sclavenrächers Spartakus an den Ufern des Silarus und den Tod christlicher Märtyrer, des h. Vitus, Modestus und der h. Crescentia vor ihren Thoren geschaut hatte, zerstörten räuberische Saracenenhorden um das Jahr 871 nach Christus die fünfzehnhundertjährige Stadt, welche die Erdbeben verschont hatten. Die Einwohner verliessen die Trümmer und zogen in die östlichen Gebirge, wo sie Capaccio nuovo erbauten. In den verödeten Stadtmauern trieben die Wasser ihr Spiel, die von den Bergen herabströmend und die sanftgeneigte Niederung zu üppiger Keimkraft befruchtend, schon zu des Geographen Strabo Zeit die Luft, wenn sie zu lange auf den Feldern stehen blieben, mitunter ungesund gemacht hatten. Der stärkste dieser Bäche, der Fiume salso, auch Ziegenfluss genannt, entspringt am Abhange des Monte Capaccio aus kohlensauren Quellen mit starkem Kalk- und Eisengehalt. Letztere setzen an ihren Rändern einen Tufstein ab, der an der Luft nur wenig verwittert, und aus dessen grünlich weisser, mit der Zeit in Folge des Eisens ins Röthliche spielenden Masse voll organischer Reste, dem Travertin, die hauptsächlichsten Bauwerke von Pästum errichtet sind. Zur Frühlingszeit schwillt dieser Bach an und, da es seit Zerstörung der Stadt an künstlichen Abzugsmitteln fehlte, sammelte er sich vor der Stadtmauer, staute sich an dieser empor und verwandelte so mit der Zeit das Innere der Stadt in ein stockendes Sumpfgebiet. Böse Fieber setzten sich fest, der Verkehr blieb aus, die Gebäude verfielen; Säulen und kostbare Ornamente schleppten die Normannen hinweg und schmückten die Domkirche Salerno's damit. Die Rosen von Pästum erstickten unter de. w - chernden Fülle die Luft mit würzigem Gifthauch verpestender

Sumpfgewächse. Das Herz des Reisenden pocht, wenn er aus den Gartenfluren Campaniens kommend auf einsamer Fähre über den langsam hinschleichenden Silarus setzt und plötzlich aus zahllosen Lachen, die den Boden des nun betretenen alten Lukanerlandes durchfurchen, die glühenden Augen und schwarzen Häupter schwerfälliger Büffel ragen sieht, die im trägen Hinbrüten jetzt den einzigen gesunden Theil der Bewohner dieser einst ihrer Heilkräfte wegen berufenen Gegenden ausmachen.

Nur im Frühjahr und Herbst erlaubt die aria cattiva diesen Gefilden zu nahen; erst 1 bis 2 Stunden nach Sonnenaufgang und höchstens bis eine Stunde vor dem Untergang derselben ist der Aufenthalt dort rathsam. Fieberbleich und frostgeschüttelt wanken die wenigen Bewohner der elenden Hütten umher, die rings um die kleine Kirche dell' annunziata auf der Stelle von Pästum stehen und aus deren lehmgetünchten Wänden hie und da die Reste prächtig geschwungener Capitäle und kunstreichen Gebälks hervorblicken. Brustbeklemmende Gerüche schwängern die Atmosphäre und unter den Füssen des Wanderers strecken schwarzgeringelte Vipern ihm mit eklem Gezisch nicht selten die tödtliche Giftzunge entgegen.

Hier nun, als hätte inmitten dieses Schauspiels der irdischen Vergänglichkeit, der auch das Naturschöne unterliegt, die Ewigkeit der Kunstschönheit recht ins Licht treten sollen, hat das günstige Geschick aus dem allgemeinen Sturze drei Gebäude gerettet, die bestimmt zu sein scheinen, uns die ernste Herrlichkeit altdorischen Tempelstyls in ganzer Hoheit zu zeigen. Lange Zeit hindurch kannten selbst die Gelehrten sie nicht, die, wie Winckelmann klagte, nach Namen und Jahreszahlen graben, aber die Kunst vorübergehen, und erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts machte ein reisender Maler die kostbare Entdeckung. Seitdem sind die Ruinen oft von Reisenden besucht und von Künstlern gemalt worden; die zweite und zwar unvergängliche Blüthezeit der Rosen von Pästum ist angebrochen.

Ich rufe Ihnen Calame's berühmtes Gemälde, das die Tempel von Pästum darstellt, ins Gedächtniss zurück, während ich es versuche, das Wesen des dorischen Baustyls überhaupt mit wenigen Zügen zu schildern.

Aus dem Verhältniss von Kraft und Last, der tragenden Stütze zum getragenen Gebälk, geht der Charakter des Bauwerkes hervor, je als Uebermass der einen, oder als

Uebergewicht der anderen, oder als harmonische Ausgleichung beider sich darstellend. In den Anfängen der Baukunst ist es das Uebergewicht der Last, das vorherrschend sich fühlbar macht; in den Höhlenbauten Indiens scheint die Decke auf uns zu drücken. In den Zeiten baukünstlerischer Virtuosität dagegen spielt die Kraft mit der Last, welche sie, wie in dem germanischen Dom, auf ein Kleinstes vermindert. Im hellenischen Tempelstyl ist die Kraft der Last angemessen. Schon ist im griechischen Säulenbau das Gefühl des Uebergewichtes der Last so weit überwunden, dass der Druck derselben auf wenige Punkte der Stützmauer zurückgeführt wird und die überflüssig gewordenen Stücke der Mauer herausgenommen den Anblick freistehender durch Zwischenräume unterbrochener Stützen darbieten. Aber der eckige Pfeiler gewährt der Vorstellung der Last noch zu üppigen Spielraum. Für den gleichmässig nach allen Seiten sich ausbreitenden Druck sind die vier Ecken des Pfeilers, die der eingezeichnete Cylinder übrig lässt, eine todte Masse; wir schneiden sie hinweg und der Kern des Pfeilers tritt als cylindrischer Säulenschaft an's Tageslicht.

So ist die Säulenhalle, welche den Tempel umgibt, im Grunde nichts als der Ausdruck der auf das angemessene Verhältniss zwischen Kraft und Last reducirten Hausmauer. Ueberall wo wir den rohen Versuchen der Baukunst uns nahe sehen, wie bei den würfelförmigen fensterlosen Steinbauten auf dem Vorgebirge Misenum und am Fusse des Vesuvs, tritt die Scheu vor Unterbrechung der Hausmauer durch Oeffnungen hervor, während am gothischen Dom ihre verwegene Auflösung in Bogen und Fenster uns erst zittern, dann staunen macht. Die Säulenreihe, indem sie den beklemmenden Eindruck groblastender Massen entfernt, verleiht das angenehme Gefühl ausreichender Stützkraft.

Diesem Charakter entsprechend ist jener der einzelnen Säule. Nicht mit anmuthiger Leichtigkeit, als hätte sie gar nichts zu leisten, wie der gothische Pfeiler, steigt die griechische Säule empor; fest und stramm steht sie da, sie verbirgt ihre Last nicht, aber sie weiss sie zu tragen. Je nachdem sie nur genau so viel Kraft dazu anwendet, als die zu stützende Last erfordert, oder ein leises Uebergewicht der Last uns ahnen, ein leises Gefühl übermüthiger Leichtigkeit in uns aufkommen

lässt, ist ihr Ausdruck selbst verschiedener Schattirungen fähig. Jenes entspricht mehr der alterthümlichen, dieses der entartenden Richtung; das vollkommene Gleichgewicht zwischen Tragkraft und Last ist die Blüthe der griechischen Säule.

Dieses tritt am lebendigsten in der reinen dorischen Säule hervor, deren Ausdruck der grösster und doch nicht überschüssiger Tragkraft ist. Ohne Uebergang, keiner Basis bedürftig, setzt sie unmittelbar auf den Boden wie ein tragender Atlas an; die merkliche Zunahme des Durchmessers, die sie nach untenhin zeigt, scheint dem Spreizen der Beine des sich mächtig stemmenden Riesen entsprechen zu sollen. Gewiss ist, dass dadurch ein Gefühl der Sicherheit erzeugt wird, das den Gedanken des Umsturzes auch nicht entfernt aufkommen lässt. Eine leise Ausrundung von unten nach oben bis ungefähr in die Hälfte des Durchmessers mahnt an die vom Tragen geschwellten Schenkel- und Lendenmuskeln. Tiefe parallele Rinnen von oben nach unten die ganze Säule durchfurchend, die sogenannten Cannelirungen, deuten an, dass die Säule sich innerlich verdichte und verhärte, gleichsam ihre Kraft zusammen nehme. Am stärksten zusammengezogen erscheint der Hals der Säule, wo drei Einschnitte ringsum an die von der Last, die auf dem Haupte aufruht, gepressten, auf der Oberhaut als Falten auftretenden Halsmuskeln erinnern. Am bedeutendsten aber stellt sich das Capitäl heraus, das Haupt der Säule wie des Riesen. Seine Ausladung zum Wulst, wie der Nackenbug des Tragenden, ist der Kraftmesser des Atlanten. Hier, unmittelbar unter der Last, äussert die Gegenkraft sich am stärksten. Jenachdem sie hier ohnmächtig in flacher Wölbung zusammenbricht oder im hochmüthigen Ueberschwung das Gebälk, weit ausbauschend, gleichsam über sich hinauswirft, oder in ernster Ruhe und sanftelastischer Rundung dem ebenbürtigen Gegner männlich Widerpart hält, neigt der Grundton des Ganzen entweder kunstlosem Alterthum oder künstelndem Spiel sich zu, oder zeigt Kraft und Last in harmonischer Ausgleichung.

Wie der Unterbau die Kraft, stellt der Oberbau des Tempelgebäudes die Last dar. Auf einer viereckigen Platte, dem Abacus, die auf dem Wulst aufliegt, lagert als mächtiger Steinbalken sich der Architrav. Seine nach aussen gekehrte

Fläche ist glatt und schmucklos, ein einfaches Band mächtiger Quadern über die Säulen hinlaufend. Er ist die eigentliche Last, die aber doch nach oben hin selbst wieder als stützende Kraft auftritt. Hier zieht sich nemlich ein feineres Riemchen am obern Rande umher, auf welchem die Kopfenden der Querbalken aufruhen, die sogenannten Triglyphen, in welchen die tragende Kraft der Säule im Unter- sich im Oberbau wiederholt. Ihnen den Ausdruck der innern zusammenhaltenden Kraft zu geben, welchen die Säule zeigt, erscheinen sie gleich dieser cannelirt, in der Mitte zwei ganze, an den Kanten zwei halbe vertiefte parallele vertikale Rinnen enthaltend, das letztere, wie es scheint, um den perspektivischen Anblick der Rundung der Säule nachzuahmen. Das Riemchen, auf dem sie aufsitzen, entspricht der gemeinschaftlichen Basis, von der die Säulen entspringen; die sechs hängenden Tropfen an jedem Triglyph, sonst Regentropfen genannt, scheinen den Ausdruck der tragenden Kraft auch im Architrav fortsetzen zu sollen. Der fast quadratische Raum zwischen den Triglyphen, Metop genannt, blieb bei älteren Tempeln offen und diente als Lichtöffnung; auch wurden wol Prunkgefässe, Weihrauchschalen u. dgl. hineingestellt. Bei solchen, welche auf andere Weise ihr Licht empfingen, wurde er durch eine zurücktretende dünne Steinplatte geschlossen und meist mit Bildwerken ausgeschmückt. Daraus entsprang eine rhythmische Abwechslung zwischen tragenden und blos ausfüllenden Theilen, wie sie im Unterbau die Säulenreihen und deren leergelassene Zwischenräume (die Intercolumnien) darboten. Triglyphen und Metopen zusammen machten den Fries aus, in welchem der Unterbau im Oberbau sich wiederholte. Der geringeren Höhe der Triglyphen gegen die der Säulen entsprechend, war auch der Zwischenraum zwischen den Triglyphen kleiner als der zwischen den Säulen, so dass über je zwei Säulen drei Triglyphen zu stehen kamen.

Mit der Ausladung des Wulstes über dem Säulenschaft harmonirte die des Kranzgesimses über dem Fries, in welchem die tragende Kraft mit der Last wieder im Gleichgewichte erschien. Die nach unten gekehrte Seite des Kranzgesimses nahmen die Dielenköpfe ein, die nach oben gekehrte trug das Dach und die nach den Hauptseiten gewandten Giebel, deren stumpfer Winkel das Schlussergebniss ist jener idealen

Rechnung zwischen Kräften und Lasten. Er deutet an, wie man treffend gesagt hat, wieviel von strebender Kraft am Ende übrig geblieben ist.

Kein Ermatten der Kraft, aber auch kein Ueberschuss, das ist der Ausdruck der Façade des dorischen Tempels. Nicht breitlastend als viereckige Mauer drückt der Ober- den Unterbau; aber auch nicht in sehnsüchtig gespitztem Winkel reckt sich die tragende Kraft lastverachtend empor; sondern im sichern Gleichgewicht leistet der Unter-, was der Oberbau fordert, nicht mehr und nicht weniger!

An dem grössten der Tempel von Pästum, der des Poseidon genannt, drückt sich dieser Charakter in klaren deutlichen Zügen aus. Zur Rechten der Heerstrasse, die von Salerno nach Cap della Licosa gerade mitten durch die Ruinen führt, nahe dem südlichen Thore der Stadt gelegen, ragt er in einsamer Majestät aus der weiten Sumpffläche hervor, in deren Hintergrunde das Meer und der abendlich gelbe Himmel mit unendlichem Reiz durch die offenen Zwischenräume des stolzen Säulenwaldes schimmern. Ein warmer, rothgelber Ton belebt alle Formen des Gebäudes; sanft geschwellt wie am Tage der Erbauung überquellen die Wülste und Gesimse und wie „bewusste Wesen“ in ungebrochener Kraft schiessen vom massenhaften Stufenunterbau die Säulenriesenstämme empor. Keine Spur von Bildwerken ist mehr in den Giebeln und an der Frieswand sichtbar. Alle feineren Verzierungen hat die Zeit dahingerafft oder sie sind vielleicht nie vorhanden gewesen, denn der Tempel ist möglicherweise wie der ihm verwandte des olympischen Jupiter zu Agrigent nie ausgebaut worden. Dennoch übt der nackte Kern, der noch übrig ist, eine so zauberische Gewalt, dass wer ihn einmal gesehen, das Bild hellenischer Hoheit nicht wieder aus den Sinnen entfernen kann.

Seine Anlage ist die einfache aller griechischen Tempel. Ein oblonges Viereck, fast doppelt so lang als breit, ist mit seiner Längenaxe, wie alle griechischen Tempel aus Cultgründen von West nach Osten gelegt, welche Lage die christlichen Kirchen beibehalten haben. Nach Osten wandte der Hellene wie der Christ sein Antlitz beim Gebet, denn dahin, glaubte man, sei das Antlitz der Welt gerichtet, und der Sitz der olympischen Götter war im Osten. Aber während im christlichen Dom der östlich, ist im griechischen Tempel der westlich gelegene

der Haupttheil. Denn dort stand des Gottes Bild, dessen Antlitz nach Osten schaute, seinem Wohnsitze zu und um den Opferaltar unter den Augen zu haben, der vor dem Tempel im Vorhof unter freiem Himmel angebracht war. Vor beiden Tempeln in Pästum sind noch die Spuren des letzteren merklich.

Der Tempel stand an der westlichen Seite des Vorhofs mit seiner Hauptfront vom Meere ab nach dem Gebirge zugewandt, auf einer mächtigen Unterlage behauener Quadern, in drei Stufenreihen geordnet, zu hoch und gewaltig, als dass menschliche Füsse sie zu überschreiten vermochten. Diesem Zweck entsprach eine kleinere Treppenflucht in der Mitte der Giebelfront angebracht. Hinaufgelangt betritt man den Säulenportikus, den Gang, der durch die aufgelösten äusseren Mauern und den inneren Kern des Tempelhauses, das eigentliche „heilige Haus,“ die Hiera Oikia, gebildet wird. Zog dieser rings um die Oikia herum, wie hier, so hiess der Tempel ein ringsumsäulter (peripteros); war nur die Vorderseite in Säulen aufgelöst, ein vorgesäulter (prostylos); war es auch die Rückseite, ein beidvorgesäulter (amphiprostylos); waren die Säulen in die Umfassungsmauer zur Hälfte eingelassen, ein zum Schein ringsumsäulter (pseudoperipteros). Ein solcher war der grösste Tempel Siciliens, dessen Trümmer noch heute den Beschauer staunen machen, der des Jupiters Olympios zu Agrigent. Die Säulenzahl der beiden Breit- und der Langseiten stand stets im irrationalen Verhältniss. Beim Tempel des Poseidon zählen die Giebelfronten sechs, die Langseiten mit den (zweimalgezählten) Ecksäulen vierzehn Säulen. Die Länge der Oberfläche des Unterbaues ist 194′ 4″, die Breite 78′ 8″, der Flächeninhalt 15,132 Quadratfuss (englisches Mass), die Höhe von der untersten Stufe bis zur Spitze des Giebels nahezu der Breite entsprechend. Die Säulen, unvorbereitet auf einem kaum wahrnehmbaren Untergestell (Plinthus) aus dem Fussboden entspringend, setzen mit gewaltiger Tragkraft an; ihr an der Basis mehr als klafterbreiter Durchmesser (6′ 10″), welchen die Höhe (27′ 4″) nur vier- und ein halbmal übertrifft, würde sie plump erscheinen lassen, wenn nicht die starke Verjüngung nach oben (um ein Siebentel) und die tiefen Cannelirungen (24 an der Zahl) mit scharfen Kanten an einander stossend, ihnen Leben, Bewegung und Abwechslung einhauchten. Ein unbesiegbares Kraftgefühl schwellt die kühne Ausladung des Echinus, den die

Last des hier besonders mächtigen Architravs zu einem elastischen Polster auseinanderdehnt; prächtig pflanzt es sich fort in den tiefschattigen Rinnen der neun weitvortretenden Triglyphen und in der zierlichen Hohlleiste des stark vorragenden Kranzgesimses; anmuthig athmet es aus in der sanft rücktretenden Schrägseite des Giebeldaches, auf dessen mittelstem Stirnziegel (Akroterion) wir uns des Poseidons Bild denken dürfen, wie er auf den Münzen Poseidonias erscheint, in Kämpferstellung, den Dreizack schwingend, der kurze Mantel im Winde flatternd. Die beiden Seitenziegel aber, da wo die Last sich geltend macht, den Horizontalen des Architravs, des Friesbandes und des Kranzgesimses entsprechend, erschienen dann wol geschmückt mit dem dem Poseidon geweihten Stier, dem Wahrzeichen Lukaniens, dessen schreitendes Bild wir auf dem Revers jener Pästummünzen erblicken. So wäre in den Gebilden, die den Endpunct der Kraft und die Hauptpuncte der Last krönen, deren harmonisches Abtönen, das mit rhythmischem Anspannen und Nachlassen, Vortreten und Zurückweichen der einzelnen Bauglieder die Tempelfaçade belebt, sinnreich symbolisirt und der stumpfe Giebelwinkel, im genauesten Verhältniss zur Höhe und Breite der Stirnfront brächte die kämpfenden Gegensätze zum wohlthuenden Abschluss.

Rechnen wir dazu noch den reichen äusseren Schmuck, die Sculpturen und Bemalungen, mit denen der Aussenbau geziert war, so musste der Eindruck einer dorischen Tempelfaçade sich wahrhaft grossartig darstellen. Noch sieht man an dem dritten Gebäude zu Pästum, der sogenannten Basilika, deutliche Spuren, dass Triglyphen und Metopen von besserem Gestein hier in die Mauer eingelassen waren; an dem Heiligthume des Namensträgers der Stadt dürfen wir kunstvolle Ornamentirung wenigstens voraussetzen. Die Domkirche von Salerno bewahrt kostbare Mosaiken, Tassen aus Jaspis und Porphyr, schöngearbeitete Urnen, die aus den Ruinen der Neptunstadt dahingekommen sind; in der Halle des grossen Tempels selbst gewahrt man ärmliche Reste einst prachtvoller Mosaikverzierung. Von den Tempeln Siciliens zu Segesta, Selinuntum, Agrigent und Syrakus, die mit jenem zu Pästum grösstentheils zur selben Zeit und im selben Style gebaut waren, wissen wir mit Ausnahme des ersten, der nie unter Dach gekommen zu sein scheint, dass sie mit den köstlichsten Bildhauer- und Ma-

lerkunstwerken förmlich überladen waren. In den Giebelfeldern des agrigentinischen Jupitertempels stellten kolossale Figuren auf der einen Seite den Gigantenkampf, auf der andern den Untergang Troja's dar. Das Innere der Cella des Tempels der Juno Lucinia und des Herkules in derselben Stadt schmückte Zeuxis mit seinen im Alterthume berühmtesten Gemälden, der Juno und des die Schlangen in Gegenwart seiner zitternden Eltern in der Wiege zerdrückenden Herkules. So dürfen wir uns auch die Vorderseite unseres Tempels, falls nicht unglückliche Zufälle seine Vollendung verhinderten, mit Bildwerken versehen denken, die ohne Zweifel, wie dies gewöhnlich war, auf die Thaten des Gottes sich bezogen, dem das Heiligthum geweiht war. Vielleicht füllte eine figurenreiche Gruppe sämmtlicher Meergötter um den grossen Poseidon versammelt, das östliche nach der seinem Schutze befohlenen Stadt gewandte Giebelfeld, indess eine Schaar von Nereiden und Tritonen den Vater Okeanos umschwärmend das westliche nach dem Meere zu schauende einnahmen. Sirenen, Delphine und ähnliche Meerungeheuer mögen es gewesen sein, deren Bilder in den Metopen des Frieses abwechselnd auftraten, da die Stadt deren Abbildung sogar als Wappen über den Stadtthoren anbrachte. Endlich wenn wir der Analogie des gleichfalls im dorischen Styl gebauten Theseustempels zu Athen folgen dürfen, so kam noch polychromatische Bemalung hinzu, wiesen die Triglyphen blauen, die Metopen und Giebelfelder, um die weissen Mormorbilder besser hervorzuheben, braunrothen Anstrich auf, während die Tropfen roth, die Dielenköpfe unter dem Kranzgesimse und die Riemchen unter den Triglyphen, wie diese selbst, blaugefärbt erschienen.

Eine prachtvolle Perspective eröffnete sich, wenn man von Osten, von der Seite des Opferaltars herkam, zwischen dem mittelsten Säulenpaar des vorderen Säulenganges nach der Vorhalle des Innenbaues und durch die weitoffene hohe, oben schmäler zugehende Pforte, die einst wol wie die berühmte elfenbeinerne des Minervatempels zu Syrakus mit reichgeschnizten oder gegossenen Thürflügeln versehen sein mochte, hindurch in die eigentliche Cella. Im Hintergrunde derselben, da wo jetzt Meer und Himmel durch die geborstene Rückwand elegisch feierlich hereinschimmern, war einst in einer besondern Nische, deren Spuren man noch sieht, die riesige Bildsäule Poseidons angebracht sicher-

lich, wenn auch vielleicht nicht so werthvoll wie die mit einem Mantel von massivem Golde bekleidete des Jupiter in Syrakus, doch in Grösse und Kunstwerth den Verhältnissen des. Tempels und dem Reichthum der Handelstadt angemessen. Wahrscheinlich glich das Bild, wie das von uns auf dem First des Giebels gedachte jenem auf der obenerwähnten Pästanischen Münze, so dass es den Gott in Kämpferstellung, seine dorischen Schutzbefohlenen gegen die barbarischen Ureinwohner Lukaniens vertheidigend und den Dreizack gen Osten, wo diese wohnten, schwingend darstellte. Ueber ihm wird eine kleinere Kapelle, eine Art Baldachin, auf schlanken Säulchen ruhend, die sogenannte Aedicula, erbaut gewesen sein, dergleichen man in kleinerem Massstabe als Hausaltäre fast in allen Privathäusern Pompejis sieht und deren Gestalt mit der ältesten des Hochaltars in altchristlichen Basiliken viele Aehnlichkeit hat. Vor dieser denken wir uns den grossen Tisch, auf dem die Weihgeschenke lagen. Mosaik bedeckte den Fussboden, die Intercolumnien der Säulen, welche den Innenraum durchschnitten, mögen wie in andern Heiligthümern mit buntgewirkten Teppichen verhüllt gewesen sein, welche die Thaten des Gottes oder die Kämpfe der Poseidoniaten mit den Lukaniern versinnlichten.

Dieser Innenraum selbst, halb so breit als lang (43′ 4″ und 90′) war um drei Stufen (jede von 1′ Höhe), über den Fussboden des Portikus erhöht, welche in der Vorhalle, dem sogenannten Pronaos, zwischen zwei vorspringenden Seitenmauern, den Anten, zu demselben hinaufführten. Rechts und links von diesen Stufen hat man in den Seitenmauern der Thüröffnung schmale Treppen entdeckt, auf welchen man in das zweite Stockwerk des Tempels und zum Dachraume gelangte. Jener Raum war mit Mauern umgeben und durch zwei der Länge nach ihn durchlaufende Reihen von je sieben Säulen in drei Schiffe getheilt, deren äusserste ungefähr die halbe Breite des mittleren besassen. Diese Säulen, kleiner als die des äussern Portikus (16′ 11″ hoch, 4′ 9″ im Durchmesser), gleichfalls dorischer Ordnung mit je 20 Cannelirungen, während die äussern 24 haben, tragen einen grossen Architrav, zwischen dem und der Cellawand Steinplatten gelegt waren, um über den untern Seitenschiffen der Cella deren Decke zugleich und den Fussboden eines zweiten oberen Säulenganges zu bilden, zu welchem

man von den Treppen der Thürmauern her durch kleinere Eingänge eintrat. Diese zwei obern Gallerien, Emporen christlicher Kirchen vergleichbar, hatten zur einen Seite die Längsmauern der Cella, zur andern gegen das Mittelschiff zu eine Säulenreihe, deren einzelne Säulen auf je einer der Säulen der untern Reihen aufstanden. Dieselben waren nur eilf Fuss hoch, gleichfalls dorischer Ordnung und entsprechend verjüngt, so dass sie wie Fortsetzungen der unteren Säulenschäfte aussahen. Nur mehr acht von diesen stehen an ihrem ursprünglichen Platze. Auf ihnen ruhte die Decke des Tempels und zwischen ihnen war wahrscheinlich einst ein Broncegitter angebracht, welches den oberen Säulengang gegen die Tempelmitte abschloss.

Diese Tempelmitte, die durch beide Stockwerke reichte und den Hauptraum der Cella einnahm, war nun nach oben zu unbedeckt, d. h. der Tempel war gegen den Himmel zu offen, ein Hypäthros. Dieser sonderbare Gebrauch, die Mitte der Tempel ohne Dach zu lassen, der ausser am Tempel des Neptun noch an den meisten Siciliens, dem athenischen Parthenon und anderwärts vorkommt, erklärt sich, wo er nicht, wie bei manchen altetruskischen, durch den Cultus bedingt war, oder wo nicht, wie bei dem Tempel des olympischen Jupiter in Agrigent die Mittel zur Ueberdachtung fehlten, leicht aus der Unmöglichkeit auf anderem Wege in's Innere der Cella Licht einzuführen. Bei nicht von Säulengängen umgebenen Tempeln dienten die offengelassenen Metopen als Lichtöffnungen; bei andern, die geschlossene Metopen, aber keine, oder nur eine sehr wenig tiefe Säulenvorhalle hatten, kam alles Licht durch die Pforte; wo aber die Cella, wie hier, tief in das Innere des Tempels hineingerückt war, hätte ohne Oberlicht, selbst bei offenen Thürflügeln und Metopen, beinahe nächtliche Dunkelheit darin herrschen müssen, und das Tempelbild sowol als die innere Ausschmückung des Tempels wären dem Auge völlig verloren gegangen. Diesem Uebelstand half die grosse Dachöffnung ab, das sogenannte Opaion. Ein solches nimmt man noch heute im römischen Pantheon wahr, dessen Boden schräg nach der Mitte sich absenkend so eingerichtet ist, dass das durch das Deckenloch eindringende Regenwasser in der Mitte zusammenläuft und durch einen besondern Abzugscanal sich aus dem Gebäude verliert. Auch an unserm

Tempel ist eine Bodensenkung sichtbar, da der Estrich in den Seitenschiffen tiefer liegt, als jener des Mittelschiffs. Um aber das Innere der Heiligthümer und das Tempelbild besonders vor der Witterung zu schützen, war ohne Zweifel auch an diesem wie an den meisten oben offenen Gebäuden der Alten ein sogenanntes Velarium angebracht, ein bewegliches Schutzdach, aus Teppichen oder Holzdecken bestehend, das je nach Bedürfniss aufgestellt und hinweggenommen werden konnte. An der sichtbaren bemalten Seite der Decke waren die Zwischenräume der gekreuzten Querbalken als Cassetten vertieft und häufig vergoldet, die Decke mit rothen und goldenen Sternen besäet, über das Ganze zusammengenommen mit der Pracht der silbernen und goldenen Weihgefässe, Candelaber, Weihrauchschalen, die den Raum unten und oben anfüllten, vermuthlich eine Verschwendung ausgegossen, von der die braunen zerklüfteten Trümmer keine Spur mehr enthalten. Leer ist das Schatzhaus Neptuns, das wie in andern griechischen Haupttempeln auch hier den westlichsten Theil der Cella unmittelbar hinter dem Standbilde eingenommen haben wird und wohin wie einst im athenischen Parthenon das noch erkennbare rückwärtige Vestibul mit gewaltigen Eisengittern zwischen den Säulen den Hütern den Eintritt zugleich darbot und den Unberufenen verwehrte. Jetzt sind die Gesimse schmucklos, die Wände nackt und verfallen, das reiche Bildwerk ist verschwunden, das vergoldete Sparrwerk von Flammen verzehrt, die kostbaren Weihgeschenke sind geplündert, die Teppiche vernichtet, der Marmor des Fussbodens ist verwittert, hungrige Ziegen klettern umher auf herabgestürzten Quaderfelsen und die Stelle des heidnischen Marktes hat ein christliches Kirchlein eingenommen. Die alten Götter sind entflohen, die Bewohner, die Sitten von Hellas; mit dem Dienste des dreizackschwingenden Meergottes ist auch die heilige Poseidonia gefallen.

Der sinnliche Reiz ist abgestreift; der Zweck, die Bedeutung des Tempels ist verschollen, aber das Kunstwerk steht noch aufrecht, jeder Zoll ein König, obwol seines Purpurmantels beraubt, die ewigen Formen leben noch und in ungebrochenem Gleichgewichte wiegen die kraftvollen Säulenschäfte die Last des dritthalbtausendjährigen Gebälks auf ihren schnellkräftigen Schultern.

Hier wenn irgendwo ist der ästhetische Grund des überwältigenden und zugleich so befriedigenden Eindrucks der Ruinen von Pästum zu suchen.

Trotz der ungeheuern Massen, aus denen das Werk aufgethürmt ist, erscheint es doch nirgends schwer, nirgends unbehilflich. Wie ein geschmeidiger Ringer, der seinen Körper nicht abtödtet, aber ihn beherrscht, zeigt das Bauwerk die Last, aber auch die Kraft sie zu stützen. Mit heiterer Freude erfüllt uns der Anblick der glücklich überwundenen Schwierigkeit, aber auch mit Bewunderung das Gewahrwerden dieser Schwierigkeit selbst. Zwar der Kampf verleugnet sich nicht, aber auch nicht der Sieg. Wo wir den einen nicht mehr wahrnähmen, würden wir auch des andern nicht inne werden. Im gothischen Dom hebt das Gefühl der Ueberkraft, das die Druck und Gegendruck einander wie Bälle zuwerfenden Pfeiler erwecken, die Wahrnehmung der Last bisweilen völlig auf. Aber die Folge davon ist, dass auch die Bewunderung sich mindert, denn nur an der sichtbaren Last misst sich das Gefühl der überwindenden Kraft. Kampflos muss das Schöne scheinen, aber kein Sieg ist ohne Kampf. Gleichgewicht fordern wir zwischen Kraft und Last, aber nicht Abwesenheit der letzteren. Dies Gesetz gilt nicht blos von den Werken der Bau- sondern jeder andern Kunst, wie von jenen der Natur.

Wo immer Gleichgewicht wahrgenommen wird zwischen verschiedenen Kräften, da ist dessen Gewahrwerden von einem unwillkürlichen Wohlgefallen begleitet. Wo dagegen die Störung eines solchen sich zeigt, da erzeugt sich ebenso sicher ein unruhiges Gefühl, als ständen wir unter einem überhängenden Felsen, das nicht eher ein Ende nimmt, als bis die Ausgleichung erfolgt ist. Die musikalische Dissonanz bringt eine ähnliche Unbehaglichkeit hervor, indem zwei Töne einander befehden, die nicht zusammen gehören, während die Consonanz eben darum befriedigt, weil das Schweben der Tonwellen in ihr zum Gleichgewicht kommt. Ueberschüssige Kraft, der keine Last gegenübersteht, weckt, wo sie in höherem Masse auftritt, Bewunderung, der leiser Tadel der Kraftverschwendung im besten Falle sich zugesellt, während überschüssige Last, durch keine Gegenkraft gehalten, das niederdrückende Gefühl der Ohnmacht in uns zurücklässt.

Es ist das Kennzeichen der Schönheit, dass überall, wo

sie erscheint, ein wohlgefälliges Gleichgewicht im Gemüthe des Beschauers sich einstellt und im Gegenstand sich findet. Im ebenmässigen Spiel beschäftigt das Schöne den Verstand und erregt die sinnliche Kraft; der harmonische Einklang zwischen beiden ist es, den wir als ästhetische Lust empfinden. So lange, wie beim Denker, der unsinnliche Begriff, so lange, wie beim Genussmenschen, der sinnliche Reiz sich in den Vordergrund drängt, bleibt das Schöne aus, das nur im Gleichgewicht zwischen denkender und anschauender Thätigkeit anmuthig sich äussert. Mit lebhafter Zustimmung begrüssen wir jede Uebereinstimmung zwischen Aeusserem und Innerem, während wir ungern eingestehen, dass ein bedeutender Mann in seiner äussern Erscheinung der Idee nicht entspricht, die uns seine Thaten von ihm erweckt haben. Mit Begriffen und Zwecken treten wir an die Betrachtung der sinnlichen Dinge heran; nach ihrer Uebereinstimmung mit den ersten, nach ihrer Tauglichkeit zu den letzteren erregen sie Gefallen oder Missfallen. Wo aber, wie bei der Unendlichkeit des Weltalls kein Begriff uns gegönnt ist, kein persönlicher Zweck uns führt, da ist es die Gewissheit des innern Gleichgewichts der Kräfte, wodurch Sonnen- und Milchstrassensysteme im Schweben erhalten werden, was dem unermesslichen Schauspiel auch die Weihe der Schönheit gibt.

Im harmonischen Gleichgewicht zwischen Ueberzeugung und Wollen ruht die Schönheit des Charakters. Gesellt sich zu jenem auch noch der innere Werth, schmiegt das Handeln mit Leichtigkeit dem ordnenden Finger des Verstandes sich an, gleicht die Neigung der Pflicht, tritt die sinnliche Natur mit der vernünftigen in anmuthigem Bunde auf, dann geht die innere Uebereinstimmung des Charakters in die Schönheit der Seele über, deren Wesen das Gleichgewicht zwischen Vernunft und Sinnlichkeit ist. Wie die Säule das Gebälk, trägt die Seele die Last des Leibes; sie wankt nicht und fällt nicht, sondern in schnellkräftiger Verjüngung setzt sie der drückenden irdischen Schwere sittlichen Widerstand gegenüber. Gleichgewicht zwischen den Seelenkräften preist der göttliche Plato als das Wesen des Tugendhaften; Gleichgewicht zwischen den Ständen als das Wesen des Staates, der das grösste Kunstwerk ist; Gleichgewicht der musischen auf die Entwicklung des Geistes und gymnastischen auf jene

des Leibes gerichteten Beschäftigung nennt er das Meisterwerk der Erziehung. Gleichgewicht zwischen Form und Gehalt ist das allgemeine Gesetz der Kunst; wie im Bauwerk Last und Kraft, stehen in der Plastik Inneres und Aeusseres, in der Malerei Licht-, in der Musik Tonmassen, in der Dichtkunst Gedanke und Wort, in der Schönheit überhaupt Begriff und Bild, Geistiges und Sinnliches im harmonischen Einklang.

Wenn aber dies Gleichgewicht sich löst und die Last des Dachs anwachsend die unzureichend scheinenden Stützen durch ihre Wucht zu zermalmen droht, dann entsteht der Eindruck des Furchtbaren, der als Folge ein beklemmendes Gefühl und bei scheuem Anstaunen der dräuenden Macht banges Zagen vor dem möglichen Einsturz herbeiführt. Aus solchen Gebäuden flüchten wir uns, oder wir betreten sie doch nur mit ängstlicher Zurückhaltung, wie den Dogenpalast Venedigs, dessen massive Frontwand in der Höhe von zwei Stockwerken auf eine gebrechliche Reihe durchbrochenen Gitterwerks aufgesetzt, das Gefühl der Unsicherheit nicht überwinden lässt. Erfolgt jedoch das erwartete Unheil nicht, sehen wir vielmehr, je grösser der Anlass zur Befürchtung war, die vorhandenen Stützen auch desto höhere Kraftentwickelung entgegenstemmen, dann erhebt sich unser Muth beim Gewahrwerden des Kampfes, die beklemmte Brust erweitert sich, die Depression kraftloser Ohnmacht wird durch das Gefühl sichernder Kraft paralysirt und je näher die Ausgleichung der kämpfenden Gegensätze heranrückt, desto mehr nähert sich unser Gemüthszustand heiterer Befriedigung.

So ist es dort wie hier das Gleichgewicht, von dem das Wohlgefallen abhängt, nur dass es hier als ein erst werdendes, dort als ein fertiges sich darstellt. Dort entzückt uns der Sieg, hier interessirt uns der Kampf, dessen siegreichen Ausgang wir voraussehen. Jener flösst uns Befriedigung, dieser Bewunderung ein, zum ungestörten Genuss gesellt sich der Reiz der Gemüthsbewegungen. In ruhige Sicherheit wiegt die Gewissheit unerschütterlichen Gleichgewichts uns ein; der Anblick der Störung erweckt „Hoffen und Bangen, schwebende Pein," den ganzen Sturm der Affecte und Leidenschaften, deren fessellose Entladung uns erleichtert. Dort ist der Genuss rein, hier mit Fremdartigem gemischt; dort beschwichtigt er das Gemüth, hier beschäftigt er es; dort

theilt die Ruhe des sichern Objects dem Betrachter sich mit, hier versetzt die Aufregung, die den Gegenstand belebt, ihn in ähnliche Bewegung. Ein Schauspiel für Götter ist, nach dem Ausdruck des Dichters, der tugendhafte Mann im Kampfe mit dem Schicksal; aber der Lohn des Heroen ist der kampflose Genuss auf der Höhe des Olymps.

Der kampflosen Schönheit ist es eigen, dass sie nach des Aristoteles Worten kein Mehr noch Weniger zulässt, während die kämpfende in dem Masse als ihre Kraftentwickelung wächst oder sich mindert, in das Gebiet des Erhabenen oder Komischen hinüberspielt. Während das Ebenmass des Gleichgewichtes auch bei mässigen Kräften, ja bei diesen am klarsten sich darstellt, weil es bei zu kleinen unmerklich, bei zu grossen unfassbar wird, erregt die Störung desselben, durch je gewaltigere Kräfte sie erfolgt, um desto lebhafter den Wunsch nach endlicher Ausgleichung.

Diese kann nur so geschehen, dass entweder die Kraft mit der Last wächst, oder mit der wachsenden Kraft die Last sich vermindert. Im ersten Falle entsteht, wenn die Kraft- oder Lastentwicklung einen so hohen Grad erreicht hat, dass sie um ihrer selbst willen Bewunderung oder Furcht einflösst, das Erhabene. Nur die Last, die uns furchtbar werden kann, kann uns erhaben erscheinen; die tobende See, der feuersprühende Vulkan, aber auch das schlummernde Meer, das uns verschlingen, der ruhende Feuerberg, der uns verschütten, das überkühn gespannte Gewölbe, das uns zerschmettern könnte. Nur die Kraft, die selbst dem Furchtbaren zu trotzen wagt, nennen wir erhaben und unsere Bewunderung steigt, jemehr die Furchtbarkeit wächst, so dass wir vom Zustand der ängstlichen Furcht zuletzt zum Gipfelpunct der höchsten Bewunderung erhoben werden.

Der erstere ist der Fall beim Tragischen, wo der höchsten Kraftentwicklung ungeachtet, die Last einen so hohen Grad ersteigt, dass die Kraft darüber zusammenbricht; das letztere beim Pathetischen, wo der höchsten Lastentwicklung eine so heroische Kraftaufbietung entgegentritt, dass sie selbst in dem Augenblick, wo sie physisch zu Grunde geht, moralisch ihren höchsten Triumph feiert. Tragisch ist der Eindruck der letzten gebrochenen Säule, pathetisch der Held, der dem lastenden Schicksal Widerstand bis zum Tode

oder ruhige Fassung entgegenzustellen vermag. Jenachdem unsere Theilnahme hierbei mehr auf die siegende Last, oder auf die unterliegende, aber im Tode noch siegreiche Kraft gerichtet ist, tritt der Gegensatz der antiken, tragischen Schicksals- und modernen, pathetischen Charaktertragödie in die Geschichte der Kunst ein.

Wie aus dem Missverhältniss zwischen Kraft und Last bei grosser Kraft das Erhabene, so geht aus dem Missverhältniss von Last und Kraft bei geringer Kraft das Komische hervor, sei es nun, dass wieder wie oben die Kraft die Last oder diese die Kraft überrage.

Ein unschädliches Ungereimtes nennt Aristoteles das Komische; wie das Erhabene aus dem Furchtbaren, so geht das Komische aus dem an sich Nichtfurchtbaren, aber für ein solches Gehaltenem, wie jenes aus der richtigen Schätzung der wahren Last und der wahren Kraft, so geht dieses aus der Ueberschätzung der Kraft oder der Last hervor. Wer Hebebäume anwendet, um eine Last hinwegzuschaffen, die er mit der Hand aufheben könnte, erscheint ebenso lächerlich wie der Zwerg, der sich physische Kraft genug zutraut, mit einem Riesen es aufzunehmen, der ihn verachtet. Jenes ist das komische Widerspiel des Tragischen, dieses des Pathetischen. Sancho Pansa, der im Sumpfgraben, den er für einen Abgrund hält, aus Leibeskräften die Nacht hindurch an einen Strauch sich festklammert, ist ein tragikomischer Narr, Don Quichotte, der mit seiner Lanze gegen Windmühlen kämpft, ein pathetischer.

Wie aus der Störung des Gleichgewichts das kämpfende, so spriesst aus der Wiederherstellung desselben das siegreiche Schöne hervor, kampflos wie das reine, aber mit den Spuren des Kampfes. Wie das reine der Unschuld, entspricht das siegreiche der Versöhnung. Der schaumgeborenen Aphrodite, die sich schamvoll und unbewusst aus den Wellen des Meeres erhebt, gegenüber steht Venus die Siegerin, mit dem Siegel der Herrschaft auf der hoheitsvollen Stirne. Jene niegestörter Friede, diese Frieden nach dem Kampf, jene nie getrübt, diese gereinigt, jene ungefallen, mit den Rosen der Jugend, diese geläutert und gesühnt mit dem Olivenkranz des Siegers auf dem Haupte.

Kampflose und kämpfende Schönheit sind die grossen Gegensätze, in welche das Schöne sich spaltet, wenn es in

Kunst und Natur anschaulich hervortritt. Jene ist Sieg ohne Kampf, diese kämpft sich durch zum Sieg; jene gehört mehr der alten, diese der neuern Kunst an; jene entzückt durch ihre Vollendung, diese besticht durch ihr Streben. Dort die olympische Ruhe der „mühlos waltenden Götter," hier die unruhige Hast des kriegerischen Ritterthums; dort in sich beglückte Gegenwart, hier begehrte Zukunft; dort der classische Genuss festbegrenzter Form, hier der romantische Zauber vielbeweglichen Ausdrucks. Jener entspricht das horizontale Gebälk, dieser der springende Bogen in der Architektur; nicht umsonst führt das Mauerstück, das zwischen den Ansatz des Bogens und den Pfeiler eingefügt den Schub des Gewölbes und die tragende Kraft zu versöhnen hat, in der altdeutschen christlichen Bausprache den Namen des Kämpfers.

An den Tempeln von Pästum lässt der obige Gegensatz in merklichen Andeutungen sich verfolgen. An den Säulen des grösseren entspricht die Tragkraft genau der Last; die Verjüngung des Durchmessers ist gering, die Anschwellung des unteren Theiles kaum sichtbar. Das sanftgeschwungene Wulstprofil trägt den Druck des Architravs eben mit anmuthiger Manneskraft, die wohl gelernt hat zu unterscheiden, was nach dem Ausspruch des Dichters die Schulter zu leisten vermag, was sie zurückweist. Heitere Sicherheit ohne prahlenden Uebermuth ist der Ausdruck des ganzen Gebäudes. Anders der kleinere Peripteros, den man ohne genügenden Grund Tempel der Ceres nennt. Kaum etliche hundert Schritte von dem ersteren gelegen und wie dieser dorischen Styls, weist er doch schon ganz anderen grundverschiedenen Charakter auf. Viel schlanker als die der ersteren, indem ihre Höhe (26′ 4″) das Fünffache des Durchmessers (4′ 3″) beträgt, und eine geringere Last stützend, da der Architrav ungewöhnlich schmal ist, sind die Säulen des Cerestempels übermässig verjüngt (um ein Viertel des Durchmessers) und ausserdem noch im unteren Drittel auffallend angeschwellt. Der fast parabolisch geschwungene Umriss, der das Gefühl jugendlich überspannter Tragkraft bei geringer Last erweckt, gibt den Säulen unwillkürlich einen leichten komischen Anstrich. Die ungewöhnlich erhöhte Zusammenziehung am oberen Ende des Säulenschaftes ladet in eine ebenso ungewöhnlich vermehrte Ausbauchung

des Echinus aus, der die Last des Steingebälks mit Anstrengung über sich wirft. Jüngere jonische und spätere römische Einflüsse, welche den Ausdruck leichten Kraftgefühls liebten, sind am Tempel der Ceres erkennbar.

Damit auch die Ausschreitung nach der Seite der überwiegenden Last nicht fehle, macht am dritten Gebäude, der sogenannten Basilika, einem geräumigen Doppeltempel von Travertin spätester dorischer Bauart ohne Triglyphen und Metopen, mit leis tragischem Anklang die Ueberlastung sich fühlbar. Nur mit Mühe scheinen die übermässig verjüngten und ausgebauchten Säulen dem Druck des Gebälks zu widerstehen; der weiche flachgewölbte Wulst scheint wie zerquetscht von der Steinmasse des ungegliederten Architravs. Der stark zurücktretende Fries sollte nach Burkhardt's Meinung mit Triglyphen und Metopen von besserem Stein geschmückt werden, die vielleicht nie zu Stande kamen; in seiner nackten Blösse vermehrt er nur das unheimliche Gefühl mühsam aufgehaltener Schwere. So macht sich hier die im Kampf fast erliegende, dort die triumphirende Kraft, im Neptunstempel allein das vollendete Gleichgewicht zwischen der Kraft und der Last, als kampfloses Schönes geltend.

Möchte es öfter uns vergönnt sein, den Ausdruck in sich beschlossenen Friedens, der dieses Gebäude beseelt, durch ruhige Contemplation auf das vom Streit der Affecte zerrissene Gemüth zu übertragen! „Auf Säulen ruht sein Dach;" in ruhiger Klarheit bietet es sich dem Betrachter dar; einfach und übersichtlich sind seine Verhältnisse; auch das ungeübte Auge findet sich bald zurecht in der wohlgeordneten Fülle. Symmetrisch wiederkehrende Abschnitte durchkreuzen der Höhe und Quere nach den Bau; an organische Formen anklingende Umrisse giessen verbunden mit dem warmen Farbenton des Gesteins den Hauch des Lebens über die halbverwitterten Tufsteinquadern aus. Mit leichter Mühe entdecken wir das einfache Gesetz, das seine Anlage beherrscht und wie ein glücklich gelöstes Räthsel ergötzt den Beschauer die wiederholte Bestätigung der früh gewonnenen Bauregel. Die Giebel entsprechen einander, die Zahl der Säulen an den Breit- und jene an den Langseiten; das Verhältniss der Länge zur Breite wiederholt sich anmuthig im Zahlenverhältniss der entsprechenden Säulenreihen; der durch Intercolumnien unterbrochene Porticus des

Unterbaues spiegelt sich ab in dem rhythmischen Wechsel ausfüllender Metopen und zu tragen scheinender Triglyphen am Oberbau; vor- und rückwärts begrenzt die Cella ein gleichgeartetes Vestibul und die Verhältnisse des innern Heiligthums geben in zierlicher Verkleinerung die Proportionen des ganzen Tempelgebäudes wieder. Wie nicht durch Menschenhände gebaut, in sich belebtes Naturwerk, stellt der Kunstbau sich dar, des Aristoteles Vorschrift gehorsam, dass das vollkommene Werk kein Mehr noch Minder vertrage.

Von welchem Standpuncte aus wir denselben betrachten mögen, nirgends drängt ein kahles rein mathematisches Verhältniss dem Rathen des Auges vorgreifend mit anspruchsvoller Zudringlichkeit sich vor, ein scharfer Blick, die einzelnen Kanten entlang laufend, wird keine einzige geometrisch gerade Linie treffen. Nicht ungeschickte Vermessung, noch Erdbeben haben dies herbeigeführt; Ausbeugungen, wie sie Burkhardt bei der Verkürzung des Kranzgesimses der Langseite entdeckte, können nur mit Absicht angelegt worden sein. Ein Bemühen verräth sich darin, die classische Einfachheit des Ueberblicks nicht zur Eintönigkeit sich herabstimmen zu lassen, das entfaltete Gesetz zugleich anmuthig zu verschleiern und dem Auge selbst auf Kosten strenger Regelmässigkeit durch erlaubte Abweichung von der einheitlich strengen Grundform stets erneuten Genuss zu bereiten.

So sehen wir denn selbst die ernste dorische Schönheit den unschuldigen Schmuck eingemischter neckender Reize sich nicht grundsätzlich versagen. Reine und gemischte, kampflose und kämpfende Schönheit mögen in kunstreicher Vereinigung angewandt, diese jene vorbereiten, jene diese zum Abschluss bringen. Das zusammengesetzte Kunstwerk, das zugleich in sich vollkommen sein, und den Beschauer begeistern soll, kann sich so streng nicht gegen sich selbst oder gegen den letzteren begrenzen, dass es im Sieg nicht den Kampf, im Kampf nicht den endlichen Sieg zeigte. In den christlichen Domen, deren Erbauer nach ebenso festen Gesetzen schufen, wie die Werkmeister dorischer Tempel, lässt sich Aehnliches nachweisen. Dem Auge, das sich zurecht gefunden hat und mit innerer Befriedigung dem halberrathenen Plan in die Verzweigung des Baues folgt, müssen neue Ueberraschungen bereitet werden, damit die angeregte Theilnahme nicht zu früh

erkalte. Wohl der Kunst, wenn diese stets in massvoll enggesteckten Schranken bleiben, wenn sie, statt, wie die Neuern in allen Kunstzweigen uns gezeigt, die zügellose Kraftäusserung als Princip der Kunst, die zügelnde Regel als unwürdige Fessel auszurufen, nur dazu dienen, uns auf das durchsichtig verhüllte Grundgesetz des Ganzen mit neu verstärkter Liebe zurückzuführen.

Die allgemein giltige Regel und die frei sich äussernde Schöpferkraft wiederholen den Gegensatz von Kraft und Last in der Seele des Künstlers. Jenachdem mehr die eine oder die andere in ihm die Oberhand gewinnt, neigt er mehr der erliegenden oder der triumphirenden Schönheit zu. Jene kann ihn zur Steifheit, diese zur Formlosigkeit verleiten; nur im Gleichgewicht der Regel und der erfindenden Kraft liegt die Bürgschaft des kampflosen Gelingens. In jenen kleinen Ausbügen gab der dorische Werk- wie der germanische Baumeister der schöpferischen Freiheit des Individuums Raum, indess die strenge Norm der dorischen Styl- und der germanischen Bauschule der Anlage im Grossen ihr unverbrüchliches Gesetz vorschrieb. Dem Geist des dorischen Berg- wie des germanischen Waldsohnes war es eigen, in wunderbarer Verschmelzung schöpferischer Freiheit und kunstgemässer Gesetzlichkeit obwol mit merklichem Vorwiegen bei ersterem der kampflosen, bei letzterem der kämpfenden Schönheit, das schwebende Gleichgewicht festzuhalten, aus dem die herrlichsten Werke der bauenden Kunst, die Tempel des Alter- und die Dome des Christenthums emporgestiegen sind. Wir werden nicht irre gehen, wenn wir die Wurzel desselben in jener beiden gemeinen heilsamen Zuchtstrenge der Schule suchen, in welcher die Treue des Handwerks mit der Freiheit des Genius verbunden war, das gemeinsame Zusammenleben auch die gemeinschaftliche Richtung, das selbstthätige Schaffen nach gemeinschaftlicher Regel hervorrief.

Lassen Sie mich aus diesem Grunde besonders dem wohlthätigen Unternehmen, das hier begonnen ward, das beste Gedeihen wünschen. Aus der Wiege des Handwerks ist die Kunst entsprungen, die sinnige Mythe des Alterthums nennt nicht umsonst die Tochter des Töpfers von Korinth als ihre Erfinderin. Aber wie dieser muss ihm die Liebe die Hand führen, die Liebe zu der edlen Gestalt des abschiednehmenden Geliebten.

Nur flüchtig, ein Fremdling, besucht das Schöne die Erde, der liebende Sinn muss es zu fassen, die rüstige Hand muss es festzuhalten lernen. So möge denn die Kunst, diese „Enkelin Gottes," wie Dante sie nennt, die das Schöne schafft, auf das Handwerk, welches das Nützliche und auch ihr Nützende hervorbringt, nicht geringschätzig herabsehen! Mag sie ihm beim Erfinden, dieses ihr beim Ausführen hilfreich zur Seite stehen, und die zum Himmel emporblickende, wie die zur Erde gewandte Schwester nicht vergessen, dass der feinfühlende Grieche für beide nur einen Familiennamen besass, die hellenische τέχνη!

Gedruckt bei J. Stockhölzer v. Hirschfeld.



